

NAAS presents

¡REVOLUCIÓN!

THE NEW LATIN AMERICAN LEFT

ناس تقدم

الثورة!

اليسار الأميركي اللاتيني الجديد

شهدت أميركا اللاتينية خلال العقد الماضي نشوء جيل جديد من القادة اليساريين المنتخبين ديموقراطياً والذين بأغليبتهم صنعوا التاريخ لمجرد فوزهم بالانتخابات الرئاسية في بلادهم. إلى ذلك، ساعد هؤلاء القادة في تأسيس مشهد سياسي جديد في جميع أنحاء المنطقة عبر الانفصال عن حالات الجمود السياسي المحلية.

من بعيد قد تبدو هذه الظاهرة السياسية أنها مهّدت الطريق لقيام كتلة إقليمية متجانسة ومتماسكة، إلا أن أغلبية هؤلاء القادة نشأوا من التقاليد المتنوعة والمتضاربة في بعض الأحيان، لليسار في أميركا اللاتينية، ومن بيئات محلية متباينة.

صنعت سينما تروبيكال! الثورة! اليسار الأميركي اللاتيني الجديد وهي سلسلة مميزة تتضمن خمسة أفلام وثائقية طويلة من بطولة إيفومورالس وميشيل باشليه ولويس إناسيو لولا دا سيلفا وهوغو شافيز بالإضافة إلى قادة آخرين من أميركا اللاتينية، تمّ تصوير أغليبيتها خلال الحملات الانتخابية لهؤلاء.

الهدف هو أولاً فتح حوار بناءً وجذاب حول التشابهات والإختلافات والتحديات والأخطار المرتبطة بأوجه التعبير المتنوعة لليسار المعاصر في أميركا اللاتينية، وثانياً مناقشة مستقبل المنطقة القريب والبعيد.

قام كارلوس أ. غوتيريز بتسويق هذه السلسلة التي تُنظّم بالتعاون مع أليخاندرا ليال.

In the past decade, Latin America has witnessed the emergence of a new generation of democratically-elected left-wing leaders who in most cases have already made history just by winning the presidential elections of their countries. Moreover, by breaking up with local political inertias, these leaders have helped establish a new political landscape throughout the region.

Seen from afar, this political phenomenon appears to have given rise to a homogenous and consistent regional block, however most of these leaders have emerged from the diverse and some times conflicting traditions of the Left in Latin America and from disparate local contexts.

Cinema Tropical has created *¡REVOLUCIÓN! The New Latin American Left* an original film series presenting five feature documentary films starring Evo Morales, Michelle Bachelet, Luiz Inácio Lula da Silva and Hugo Chávez, among other Latin American leaders –nearly all of which were made during their electoral campaigns.

The aim is to open a constructive and engaging dialogue about the similarities, differences, challenges, and risks of the variegated expressions of the contemporary Left in Latin America, while discussing the immediate and long-term future of the region.

Programmed by Carlos A. Gutiérrez and organized in collaboration with Alejandra Leal.

Curated by **Cinema Tropical**, organized by **ArteEast**

من تسويق «سينما تروبيكال» وتنظيم «أرتيه إيست»

البرنامج PROGRAM

المكسيك:

الغش، المكسيك ٢٠٠٦

(لويس ماندوكي، المكسيك، ٢٠٠٧، ١١٠ دقائق، بالإسبانية مع ترجمة بالإنكليزية)

فيلم وثائقي طويل مثير للجدل من إخراج لويس ماندوكي، يتناول الانتخابات الرئاسية التي جرت مؤخراً في المكسيك والتي إستقطبت البلاد ولازمت المشهد السياسي المحلي. يلخص الفيلم، مستخدماً في بعض الأحيان لقطات تصويرية لمواطنين عاديين، العديد من حالات الشذوذ والتضارب والخروقات التي حصلت في الفترة خلال وبعد هذه الانتخابات المتنازع عليها والتي تسببت في نهاية المطاف بنشوء مسائل تشكك بصلاحياتها ومدى إنصافها.

بوليفيا:

كوكاليرو

(أليخاندرو لاندس، الأرجنتين/بوليفيا، ٢٠٠٧، ٩٤ دقيقة،

بالكتشوا والإسبانية مع ترجمة بالإنكليزية)

ظهر إيفو مورالس، الأيماري الأصل، على المسرح السياسي إثر حرب الولايات المتحدة على المخدرات. يقوم مورالس، بدعمه مجموعة من مزارعي الكوكا، بالتجول في جميع أنحاء الأنديز والأمازون مرتدياً الجينز والحذاء الرياضي في مهمة تاريخية ليصبح أول رئيس بوليفي من السكان الأصليين. يواكب كوكاليرو مورالس وحزب الحركة الاشتراكية في رحلاتهم إلى بلدات عاملي المناجم البعيدة وقرى الفلاحين النائبة، ويكشف عن مناظر متنوعة وممزقة، بقدر شعب البلاد، ترسم صورة واضحة عن ظاهرة سياسية وتطرح في الوقت نفسه سؤالاً تاريخياً مفتوحاً.

التشيلي:

إبنة الجنرال

(ماريا إيلينا وود، التشيلي/إسبانيا، ٢٠٠٦، ٥٩ دقيقة،

بالإسبانية مع ترجمة بالإنكليزية)

صنعت ميشيل باشليه التاريخ عام ٢٠٠٦ عندما أصبحت أول امرأة تصل إلى سدّة الرئاسة في التشيلي، وذلك بالرغم من كونها ملحدة وإشتراكية وأمّ غير متزوجة في أحد أكثر البلدان المحافظة في أميركا الجنوبية. أمضت المخرجة ماريا إيلينا وود سنة كاملة تلاحق باشليه خلال تجولها في التشيلي على درب حملتها الإنتخابية. كان والد باشليه جنرالاً في القوات الجوية التشيلية تمّ سجنه

Mexico:

FRAUDE, MEXICO 2006

(Luis Mandoki, Mexico, 2007, 110 min. In Spanish with English subtitles)

A controversial documentary feature film from acclaimed director Luis Mandoki, *Fraude, México 2006* follows the most recent presidential election in Mexico, which polarized the country and has continued to haunt the local political landscape. The film recapitulates –using in some instances footage from ordinary citizens—many of the irregularities, inconsistencies and misdeeds before, during and after this very contested election that ultimately raised issues about its validity and fairness.

Bolivia:

COCALERO

(Alejandro Landes, Argentina/Bolivia, 2007, 94 min. In Quechua and Spanish with English subtitles)

Born out of the US War on Drugs, an Aymara indian named Evo Morales – backed by a troop of coca leaf farmers – travels through Andes and Amazon in jeans and sneakers, leading a historic bid to become Bolivia's first indigenous president. Traveling alongside Morales and the Movement to Socialism party (MAS) as they campaign through remote mining towns and far-away peasant villages, *Cocalero* reveals scenery as diverse and fractured as the country's people, painting a vivid picture of a political phenomenon while raising an open historical question.

Chile:

LA HIJA DEL GENERAL / THE GENERAL'S DAUGHTER

(María Elena Wood, Chile/Spain, 2006, 59 min. In Spanish with English subtitles)

In 2006 Michelle Bachelet made history by becoming Chile's first woman president, despite being a socialist, single mother and agnostic in arguably one of South America's most conservative nations. Filmmaker María Elena Wood spent one year following Bachelet as she

بعد إستيلاء بينوشيه على الحكم عام ١٩٧٣، ومن خلال رسائل كان قد كتبها قبل وفاته نتعرّف على مسيرة أسرة تشيلية من الطبقة الوسطى تأثرت بشدة بالتأثير بإنهيار الديمقراطية. يروي فيلم ابنة الجنرال قصة حياة ميشيل باشليه ومسيرتها المفاجئة نحو الرئاسة كما يوثق سلسلة من التجارب ترمز بإمتياز إلى تاريخ التشيلي الحديث.

الأرجنتين: أنا الرئيس

(ماريانو كوهن وغاستون دوبرا، الأرجنتين، ٢٠٠٦، ٧٥ دقيقة،

بالإسبانية مع ترجمة بالإنكليزية)

هذا الوثائقي هو عبارة عن ملخص تاريخي جريء وحازم عن ماضي الأرجنتين السياسي القريب، يستعين بمقابلات مباشرة مع جميع الزعماء الأرجنتينيين الذين توالوا على سدة الرئاسة منذ رجوع البلاد إلى الديمقراطية عام ١٩٨٣. أنا الرئيس هو من بطولة فرناندو ديلا روا وإدواردو دولدي وغيرهما، ويقدم نظرة تهكمية وفي بعض الأحيان يأسسة لهؤلاء الحكام.

البرازيل: فترات متقطعة

(خاو موريرا سانس، البرازيل، ٢٠٠٤، ١١٧ دقيقة، بالبرتغالية

مع ترجمة بالإنكليزية)

يقوم هذا الفيلم بتعقب المرشح للانتخابات الرئاسية البرازيلية لويز إنياسيو لولا دا سيلفا، خلال المحطة الأخيرة من سعيه عام ٢٠٠٢ وراء منصب الرئاسة للمرة الرابعة، مع نظرة غير متوقعة إلى كواليس حياته وأسرته وحملته الإنتخابية. يطلعنا الفيلم على سياسي راق ومتعدد اللغات، ويوثق إعتداله المتزايد الهادف إلى استقطاب أكبر عدد ممكن من الناخبين كاشفاً في نفس الوقت النقاب عن بعض الخلفيات السياسية والاجتماعية في البرازيل التي جعلته يفوز بالانتخابات.

traveled through Chile on the campaign trail. Through the letters written by her late father, a general in the Chilean Air Force imprisoned after Pinochet seized power in 1973, we learn the trajectory of a middle-class Chilean family profoundly marked by the collapse of democracy. *The General's Daughter* tells the story of Michelle Bachelet's life, her surprising journey along the road to the presidency and documents a series of experiences that are emblematic to Chile's recent history.

Argentina:

YO PRESIDENTE / I PRESIDENT

(Mariano Cohn and Gastón Duprat, Argentina, 2006, 75 min. In Spanish with English subtitles)

An unapologetic and unflinching historical summary of Argentina's recent political past presented through direct interviews with practically all Argentinean presidents since the country's return to democracy in 1983. Starring Carlos Menem, Fernando de la Rúa and Eduardo Duhalde, among others, YO PRESIDENTE offers a sardonic, and at times hopeless, perspective of those in charge.

Brazil:

ENTREATOS / INTERMISSIONS

(João Moreira Salles, Brazil, 2004, 117 min. In Portuguese with English subtitles)

Entreatos follows Brazilian candidate Luiz Inácio Lula da Silva during the last leg of his fourth presidential bid in 2002 with unanticipated insight into the behind-the-scenes of this man's life, his family and his campaign. *Entreatos* shows us a sophisticated political polyglot, documenting his increasing moderation in order to appeal to a wider part of the electorate, and thus also revealing some the Brazilian political and social backgrounds that made him win the election.

Revolution! South America and the Rise of the New Left

By Nikolas Kozloff

الثورة! أميركا الجنوبية وصعود اليسار الجديد

نيكولاس كوزلوف

إسألوا العديد من الناس عن الفكرة المكوّنة لديهم حول أميركا الجنوبية، وأول صورة قد تتبادر إلى أذهانهم هي عن منطقة تهيمن عليها النخب الثرية وجيش قمعي. إلا أن أميركا الجنوبية، بعيداً عن مطابقتها للصورة المنسوبة إليها كمنطقة لـ «جمهوريات الموز»، يبدو أنها قد على ما يبدو صفحة حاسمة في تاريخها السياسي. ففي حين لا يزال الجيش قوياً، هناك احتمال ضئيل أن تقوم القوات المسلحة بالإطاحة بالديمقراطيات المدنيّة. بالفعل، تحالف الجيش حتى مع القادة المنتخبين حديثاً الذين قاوموا مبادئ ما يُسمّى العولمة الإقتصادية والأسواق الحرّة غير المقيدة. سعى قادة أميركا الجنوبية، بعد أن دفعتهم إلى السلطة حركات إجتماعية قوية وديناميكية، إلى سياسات إقتصادية قومية وأخذوا تدابير لفرض سيطرة أكبر للدولة على الموارد الطبيعية. هذا وقام السياسيون بمواجهة النخب من طريق إعادة توزيع الثروات والظعن في نفوذ وسائل الإعلام التقليدية، دون الخوف من الجيش المتمرد. ولا تُمثّل التغيّرات السياسية والإجتماعية العميقة ضربة نفسية حادة للمصالح المترسّخة محلياً فحسب، ولكن أيضاً للولايات المتحدة التي طالما اعتادت على التعامل مع هذه المنطقة على أنها «فناؤها الخلفي» الخاص.

يُعتبر قيام اليسار الجديد حدثاً دراماتيكياً وحصوله كان على الأرجح محتوماً. فقد قامت الولايات المتحدة لسنوات بدعم مبدأ تطبيق السياسات النيوليبرالية، أو التحررية الجديدة، في جنوب أميركا مشددة على إستغلال موارد المنطقة لأقصى حدّ وبطريقة فعّالة،

Ask many people what they think of South America and the first image that may come to mind is of an unstable region dominated by rich elites and a repressive military. But recently South America, far from fitting its stereotype as a region of “banana republics,” seems to have turned a critical page in its political history. While the military remains strong, there is little risk that the armed forces will overthrow civilian democracies. Indeed, the military has even allied itself to newly elected leaders who have resisted the tenets of so-called economic globalization and unfettered free markets. Propelled to power by dynamic and potent social movements, South America’s new leaders have pursued nationalist economic policies and have taken steps to exert greater state control over natural resources. With little to fear from a recalcitrant military, politicians have taken on elites by redistributing wealth and contesting the power of the traditional media. The tectonic political and social changes represent an acute psychological blow to locally entrenched interests but also to the United States, a nation long accustomed to treating the region as its own “backyard.”

While certainly dramatic, the rise of South America’s new left was probably inevitable. For years, the United States backed the implementation of “neo-liberal” policies in South America stressing maximum and efficient exploitation of the region’s resources, including labor, raw materials, and markets. Under “structural adjustment” policies favored by the United States and the International Monetary Fund (IMF), countries were obliged to remove obstacles to foreign investment and compelled to raise exports. Most of the time, such exports were produced or sold to multinational

بما فيها اليد العاملة والمواد الخام والأسواق. فتمّ، تحت عنوان سياسات «التسوية البنوية» التي يدعمها كل من الولايات المتحدة وصندوق النقد الدولي، إجبار البلدان على زيادة الصادرات وإزالة العراقيل أمام الإستثمار الأجنبي. وفي أغلب الأحيان، كانت هذه الصادرات تُنتج أو تُباع لشركات متعدّدة الجنسيات. غنيّ عن القول هنا أن سياسات السوق الحرّة الإقتصادية قد أدت إلى نشوء عدم مساواة إجتماعية وأطلقت شرارة إضطرابات سياسية وإجتماعية.

تعتمد الحكومات اليوم على مقارنة مختلفة عبر إتباع مبدأ قومية الموارد والتشدد في محاسبة شركات النفط الأميركية. فهناك جيل جديد من المسؤولين الحكوميين الأقوياء والمثاليين مصمّم على تأمين صفقة عادلة مع الشركات وكسب العائدات الضرورية لمعالجة الفقر المدقع وعدم المساواة للذين يطاولا الملايين. وهكذا، أجبرت الشركات على تسليم حصّة أكبر من أرباحها للدولة وفي بعض الأحيان على الدخول في شراكات مع الحكومات الوطنية. وبما أن الولايات المتحدة اليوم تملك نفوذاً دبلوماسياً في المنطقة أقلّ من السابق، لا تملك الشركات خياراً سوى أن تتأقلم مع الوسط السياسي الجديد.

في فنزويلا، قام الرئيس هوغو شافيز بالكثير لإنتزاع السيطرة على الصناعة النفطية من يد الشركات الأجنبية وإستخدام عائدات النفط كوسيلة لتعزيز التنمية الإجتماعية. كما تحدّي شافيز، تحفّزه أسعار النفط المرتفعة، المنطق النيوليبرالي التقليدي عبر زيادة الإنفاق الإجتماعي بشكل ضخم. وأكثر من ذلك، فقد شجّعت الحكومة نموّ التعاونيات الإقتصادية التي يملكها العمّال وساهمت البرامج الإجتماعية بتخفيض جذري لمستوى الفقر. هذا ودفعت شركة النفط الحكومية المليارات لتمويل تعليم الكبار، والمنح الجامعية، والتعاونيات الإقتصادية، وتمليك الأراضي للسكان الأصليين، والصحة العامة للمجتمع، وأسواق المأكولات، وحتى العمليات الجراحية للعيون.

لم ينقلب شافيز ولا الحكومات الجنوب أميركية على الرأسمالية، إلا أنهم تمكنوا من مقاومة بعض أشدّ خصائصها تطرّفاً. تبنّى شافيز كغيره من القادة اليساريين الخطاب التغييري والمبدأ الثوري إلا أن مقصده من الثورة يبقى غير واضح. يعتقد البعض أن شافيز لن يؤسس للإشتراكية الأصولية، مفضلاً أن يقوم بتغيير تدريجي. فقد تحدّث الرئيس الفنزويلي عن «إشتراكية للقرن الحادي والعشرين» المبهمة التعريف، ليست شيوعية ولا رأسمالية بل خليط من الإثنين. ويسعى

corporations. Needless to say, free market economic policies gave rise to social inequality and sparked political and social unrest.

Today governments have taken a different approach by pursuing resource nationalism and holding U.S. oil companies to greater account. A whole new generation of tough and idealistic government officials is determined to secure a fair deal with the companies and gain the revenue needed to tackle grinding poverty and inequality which affect millions. Corporations have been forced to hand over a greater share of profits to the state and in some cases have been obliged to enter into joint ventures with national governments. Since the U.S. has much less diplomatic clout in the region than it once had, American corporations have little choice but to adapt to the new political milieu.

In Venezuela, President Hugo Chávez has done much to wrest control of the oil industry from foreign corporations and to use oil proceeds as a means of promoting social development. Spurred on by high oil prices, Chávez has defied conventional neo-liberal logic by massively increasing social spending. What's more, the government has encouraged the growth of worker-owned economic cooperatives and social programs have contributed to a drastic reduction in poverty. Venezuela's state oil company has paid out billions to fund adult education, university scholarships, economic cooperatives, indigenous land titling, community public health, subsidized food markets and even eye operations.

While neither Chávez nor other South American governments have overturned capitalism, they have nevertheless been able to resist some of its more extreme characteristics. Chávez, like other left-wing leaders, has assumed the discourse of change and adopted revolutionary rhetoric. It's unclear, however, what Chávez means by revolution. Some believe that Chávez will not institute radical socialism, preferring instead to carry out gradual change. The Venezuelan leader has spoken about a vaguely defined, "socialism for the twenty first century," which is neither Communist nor capitalist but a mix. Government officials seek to



المسؤولون الحكوميون لفرض المزيد من التنظيم على الرأسمال الخاص على الرغم من التأكيد أنهم ليسوا ضده ما دام أنه «يُجَلِّ الوُضْع الإنساني». شنت السلطات في هذا الوقت حملة واسعة ضد المؤسسات المالية الكبرى المتأثرة بالولايات المتحدة وقام شافيز بتسديد كل ديون فنزويلا لكل من البنك الدولي وصندوق النقد الدولي، كما صرَّح أنه يريد أن تختفي هذه المؤسسات قريباً. وعندما سُئِلَ ما إذا كان يسعى لإستبدال البنك الدولي بـ «بنك هوغو» الخاص به في فورة النفط، قال شافيز أنه يرغب بخلق بنك إنساني دولي كـ «وسيلة بديلة من أجل القيام بالتبادل المالي». وبالفعل، يقوم الرئيس الفنزويلي اليوم، تسنده الأرباح النفطية غير المتوقعة، بتقديم تمويل حكومي مباشر لأميركا اللاتينية وجزر الكارايب أكبر من الذي تقدّمه الولايات المتحدة. ففي أول ثمانية أشهر فقط من العام ٢٠٠٧، أنفقت فنزويلا ٨,٨ مليارات دولار على المساعدات في مختلف أنحاء المنطقة. ومن حيث الحجم، لم يسبق لهذا التمويل مثيل في أي بلد من بلدان أميركا اللاتينية. تتهم صحيفة وول ستريت شافيز بأنه أصبح «صندوق نقد دولي إستوائي».

يُعتبر المجتمع المدني المحرّك الأساسي الذي يقود السياسة نحو اليسار وهو أعيد تنشيطه بعد عقود من القمع السياسي ودفعه إلى المقدمة. ففي حين تختلف

impose greater regulation on private capital though they stress that they are not against it as long as it “dignifies the human condition.” The authorities meanwhile have campaigned against large financial institutions influenced by the U.S. Chávez has paid off all Venezuela’s debt to the World Bank and the International Monetary Fund. He has stated furthermore that he wants these institutions to “disappear soon.” When asked if he is seeking to replace the IMF and World Bank with his own, oil-flush “Bank of Hugo,” Chávez stated that he would like to create an International Humanitarian Bank as “an alternative way to conduct financial exchange.” Indeed, bolstered by windfall oil profits, Chávez is now offering more direct state funding to Latin America and the Caribbean than the U.S. Just in the first eight months of 2007, Venezuela spent \$8.8 billion in aid throughout the region. In terms of scale, the funding is unprecedented for a Latin American country. Chávez, charges the *Wall Street Journal*, has become his own “tropical IMF.”

The engine which is driving politics leftward is civil society which, after decades of political repression, has now been reinvigorated and come to the fore. While the movements differ in many respects from country to country, they all share antipathy towards U.S. political, economic, and military control. Though many social movements pressure governments from without, some have also merged with political parties themselves, creating a potent coalition to spearhead social change. It may be said that South American societies are now trying to reconfigure politics and actually rethink the role of the state and its relationship to the people.

One of the more surprising and certainly dynamic political forces which have come to attention in recent years has been the cooperative factory movement in Argentina. When economic crisis hit the country in 2001, the government sought assistance from the IMF which imposed unpopular austerity measures. As the government instituted privatization and cuts in social spending, thousands of factories closed and millions of jobs were lost. Disaffected, many workers turned away from the moribund union bureaucracy and physically

الحركات من نواح عدة بين بلد وآخر إلا أنها تتشارك جميعها نوعاً من الكراهية تجاه سيطرة الولايات المتحدة السياسية والإقتصادية والعسكرية. وإذا كانت عدة حركات إجتماعية تضغط على الحكومات فقد إندمج البعض منها مع الأحزاب السياسية نفسها، الأمر الذي خلق تحالفاً قوياً يقود التغيير الإجتماعي. يمكن القول أن المجتمعات الجنوب أميركية تحاول الآن إعادة ترتيب السياسة وإعادة النظر في دور الدولة وعلاقتها بالشعب.

واحدة من أكثر القوى السياسية إدهاشاً وديناميكيةً والتي حصدت إهتماماً ملحوظاً خلال السنوات الماضية كانت حركة المصنع التعاوني في الأرجنتين. فعندما ضربت الأزمة الإقتصادية البلاد عام ٢٠٠١، سعت الحكومة للحصول على المساعدة من صندوق النقد الدولي الذي قام بدوره بفرض تدابير تقشيرية لم تحظ بالشعبية. وفي حين إتبعت الحكومة مبدأ الخصخصة وتخفيض الإنفاق الإجتماعي أغلقت آلاف المصانع وخسر الملايين وظائفهم. فإبتعد الكثير من العمّال بسبب إستيائهم عن بيروقراطية الإتحاد العمالي المحتضر وقاموا بالاستيلاء على المصانع. هنالك اليوم حوالي ٢٥٠ مؤسسة «مستعادة» تؤمن العمل لأكثر من عشرة آلاف شخص في حين لم تهرع الحكومة لاحتضان حركة المصنع التعاوني كما لم تتمتع العمّال. كانت على الأرجح ضعيفة وتفتقر للسلطة القانونية في البداية، الأمر الذي لم يسمح لها بالوقوف في وجه استيلاءات المناضلين. أما اليوم فقد ضحد العديد من الأرجنتينيين الإقتصاديات السوقية وأصبحوا يدعمون حركة المصنع، الأمر الذي جعل من غير المحتمل أن تفكر السلطات بالقيام بعملية قمع.

وإذا كانت المؤسسات قد واجهت في البداية أوقاتاً عصيبة في ظل الإدارة الذاتية فقد حقق العديد منها إستقراراً مالياً. بالفعل، منذ أن إحتلت في العام ٢٠٠١ تمكّنت عدة شركات من الإرتقاء إلى مستوى المثال الرأسمالي الأعلى لتصبح منتجة ومربحة وتخلق فرص عمل وتستثمر. يحصل الجميع في هذه الشركات على الراتب نفسه حتى للوظائف المختلفة داخل الشركة ذاتها. على المستوى المحلي، برهنت المصانع التي يملكها العمّال أن هؤلاء قادرون فعلياً على المشاركة في كل القرارات الإدارية من خلال الديمقراطية المباشرة كما أظهرت أنه بإمكان الموظفين خدمة المجتمعات بدل مجرد الإنصياع إلى قوانين السوق الحرة المركزة على كسب الأرباح. أيضاً، فقد حققت المصانع التعاونية شبكات للتضامن المتبادل مع منظمات عمل أخرى في الأرجنتين كالعاملين في قطاعي قطار الأنفاق والصحة العامة. ويدعي خبير

took over factories from owners. Today there are some 250 “recuperated” enterprises, providing jobs for more than 10,000 workers. While the government certainly hasn’t rushed to embrace the cooperative factory movement, neither has it repressed the workers. At first the government was probably too weak and lacked the institutional authority to oppose militant takeovers. Today, many Argentines have soured on market-driven economics and support the factory movement, thus making it even more unlikely that the authorities would consider a clamp down.

Though businesses initially experienced tough times under self-management, many later achieved financial stability. Indeed, since being occupied in 2001 many of these firms have lived up to the capitalist ideal, becoming productive and profitable and even creating new jobs and investing. Within the firms, everyone gets the same salary, even for different jobs within the same company. At the local level, worker-owned factories have demonstrated that workers can indeed participate in all management decisions through direct democracy. The businesses show that employees can service communities, rather than simply obey the profit-driven laws of the free market. What’s more, the cooperative factories have established important mutual solidarity networks with other Argentine labor organizations such as subway and public health workers. One expert claims that “worker self-management in Argentina is helping plant the seeds so that future generations can reverse the logic of capitalism.” At long last, the Argentine working class seems to be fighting back after thirty years of intense market driven policies, first promoted by the military and later by civilian administrations. Unconstrained by traditional labor, many leaders of the cooperative movement have waded into the arena of national politics and some have even become deputies in Congress. Though the cooperative workers have not been able to spark the creation of a truly national, grassroots movement, nevertheless their struggle has resonated psychologically amongst millions of Argentines.

In neighboring Brazil, the labor movement actually

أن «الإدارة الذاتية للعمال في الأرجنتين تساعد في زرع البذور من أجل أن تتمكن الأجيال القادمة من عكس منطوق الرأسمالية». فبعد طول إنتظار، يبدو أن الطبقة العاملة الأرجنتينية بدأت الدفاع عن نفسها بعد ثلاثين سنة من السياسات السوقية المكثفة، ساعدها الجيش في البدء ثم لاحقاً الإدارات المدنية. خاض العديد من قادة الحركة التعاونية معترك السياسة الوطنية غير مقيدين بالعمل التقليدي والبعض منهم حتى أصبحوا نواباً في المجلس التشريعي. وبالرغم من عدم مقدرة العمال التعاونيين على إنشاء حركة وطنية شعبية حقيقية فقد وصل صدى نضالهم نفسياً إلى ملايين الأرجنتينيين.

في البرازيل المجاورة، ساعدت الحركة العمالية في إيصال «لولا» داسيلفا إلى سدة الرئاسة. كان لولا هو نفسه مؤسس أكبر إتحاد عمالي في البلاد، هذا ويتحدّر تسعة وزراء و٥٦ مسؤولاً رفيع المستوى في السلطة من صفوف الإتحاد. لكن بالرغم من هذه الحسنات شكّل إنتخاب لولا معضلة سياسية شائكة للحركة العمالية، فمن جهة طرحت مسألة وجود قائد عمالي في منصب الرئاسة توقعات لمستقبل جديد. لكن يبقى السؤال ما إذا كان بإستطاعة هذه السلطة في الواقع أن تترجم نفسها إلى تغيير حقيقي في التوجه الإقتصادي للبلاد. في حين يجادل الكثيرون أن الرئيس لم يفعل الكثير ليدفع بحقوق العمال الرسمية إلى الأمام، يعتقد آخرون أن الأمور عموماً قد تحسّنت كثيراً بالنسبة للطبقة العاملة. فقد أظهر لولا إهتماماً بالمحنة التي تمرّ بها الجماهير وقام بإيجاد برنامج بولسا فاميليا (سلة العائلة) المصمّم لمساعدة ٤٤ مليون برازيلي غير قادرين على تأمين الغذاء الكافي لأنفسهم. يؤمن هذا البرنامج حوالات نقدية للأسر تتفاوت حسب مستوى الدخل الحالي لديها، وذلك من أجل شراء الطعام.

بالإضافة إلى المجتمع المدني، للسياسة اليسارية في أميركا الجنوبية ميزة أخرى هامة هي القومية الثقافية. فقد تمتعت بلدان المنطقة لسنوات بروابط ثقافية دافئة مع الولايات المتحدة، وفي حين يبقى هذا الواقع حقيقياً إلى حدّ ما تسعى بلدان عدّة إلى إعادة تعريف نفسها. فقد ندد شافيز ومناصره بالمبدأ الإستهلاكي التام ومراكز التسوّق على الطريقة الأميركية. بالإضافة إلى ذلك، قامت السلطات بإيجاد ستوديو للتصوير السينمائي يُعرف بـ «فيلّا ديل سينه» صمّم ليُبطل تأثير هوليوود. تم إفتتاح المشروع البالغة كلفته ٤٢ مليون دولار في حزيران (يونيو) ٢٠٠٦ وسط جلبة كبيرة، وهو تابع لوزارة الثقافة ويهدف لإنتاج ١٩ فيلماً طويلاً في السنة بالإضافة إلى أفلام وثائقية ومسلسلات تلفزيونية. «يسقوننا رسائل لا

helped to propel Luiz Inácio “Lula” da Silva to the presidency. Lula himself was a founder of the country’s largest union federation, and indeed nine ministers and another 56 high-level officials in the executive branch hail from union ranks. Despite these advantages, Lula’s election posed a thorny political dilemma for the labor movement. On the one hand, having a labor leader in the presidency raised expectations that a new day was at hand. The question, however, is whether that power actually translates into a real change in economic orientation for the country. While many argue that the president has not done much to advance formal labor rights, others concede that things are much improved for the working class in general. Lula has shown consideration for the plight of the masses by instituting the *Bolsa Familia* (Family Basket) program designed to aid the 44 million Brazilians who are unable to provide sufficient nutrition for themselves. The program provides cash transfers to families for food, based on their current income level.

In addition to civil society another important characteristic of left politics in South America today is cultural nationalism. For years, countries throughout the region had warm cultural ties to the United States. While this still holds true to an extent, many nations are now seeking to redefine themselves. Chávez and his followers have maligned crass, U.S.-style consumerism and shopping malls. In addition the authorities have created Villa del Cine, a film studio designed to counteract the influence of Hollywood. Inaugurated in June, 2006 amidst much fanfare the \$42 million project under the Ministry of Culture aims to produce 19 feature-length films a year, in addition to documentaries and television series. “They inoculate us with messages that have nothing to do with our traditions,” the Venezuelan leader said during the inauguration ceremony. Though some foreign films were “enjoyable,” Chávez remarked, most Indians and Latin Americans in them were portrayed as people that were “savage and dangerous, who have to be eliminated.” Chávez added, “Hollywood sends a message to the world that tries to sustain the so-called American way of life and imperialism. It is like a dictatorship.”

تمت لتقائنا بصله»، قال الزعيم الفنزويلي خلال حفل الافتتاح. وإن كانت بعض الأفلام الأجنبية «ممتعة»، تابع شافيز، فإن أكثرية الهنود والأميركيين اللاتينيين يتم تصويرهم كشعب «وحشي وخطير يجب التخلص منه». وأضاف «توجّه هوليوود رسالة إلى العالم تحاول من خلالها الحفاظ على ما يُسمّى طريقة العيش الأميركية والإمبريالية. الأمر أشبه بالديكتاتورية.»

في الحقل التعليمي، خلق شافيز الجامعة البوليفارية التي تسعى إلى تثقيف الطبقات الشعبية وتعزيز النشاط الاجتماعي وتدريب الأطباء ليعملوا في العيادات الصحية المجانية. هذا وبإمكان المرشدين الاجتماعيين الذين حصلوا على شهادتهم من الجامعة البوليفارية أن يختاروا في وقت لاحق العمل في مراكز محو الأمية. تأمل الحكومة أيضاً أن يساعد الصحفيون الذين تلقوا تدريبهم في هذه الجامعة في تأمين بديل للإعلام المعادي لشافيز. يمكن لأي كان أن يسجل نفسه في الجامعة البوليفارية إذ أنها لا تفرض شروطاً للدخول ويأمل شافيز أن يصل عدد الملتحقين بالجامعة إلى مليون شخص عام ٢٠٠٩ مع أكثر من ١٩٠ غرفة تدريس تابعة منتشرة في مختلف أنحاء البلاد. تأسست هذه المدرسة المجانية بالكامل كمحاولة لمناهضة ما يسميه شافيز الجامعات النخبوية الأخرى في فنزويلا. توفر الجامعة للفئات المحرومة راتباً شهرياً قدره ٧٥ دولاراً وعلى الراغبين بالإلتحاق أن يكونوا حاصلين على الشهادة الثانوية وليس هناك إمتحان دخول. يغرس طلاب الجامعة البوليفارية الكثير من النزعة القومية في أذهانهم، هذه النزعة التي ميّزت نظام حكم شافيز في السنوات الأخيرة. فعلى سبيل المثال، خلال حصة أعطيت مؤخراً عن «الفكر السياسي في أميركا اللاتينية وفنزويلا»، قام طلاب بتقديم عرض لزملائهم عن الهوية الوطنية الفنزويلية.

في جبال الأنديز، إختلقت السياسة اليسارية بالقومية الثقافية إلى حدّ بعيد. فقد عانى الهنود لقرون عدّة من التهميش على أيدي النخبة البيضاء ضمن نظام يقوم على «التمييز العنصري الظاهري» وتم إستغلال شعوب المنطقة الأصليين إقتصادياً وتجاهلهم ثقافياً وحرمانهم الصوت في عمليات صنع القرار السياسي. خلال حقبة الإستعمار الإسباني، تم إخضاع الهنود لنظام الطبقيّة وإدراجهم في نظام سخرة عُرف بالـ «ميتا» وهي كلمة مشتقة من لغة الكتشوا وتعني «دور الشخص». تم إستبدال الميتا تدريجياً بواسطة مذلة الدين. أبقى الهنود مسمّرين بالإكراه على أنوال النسيج داخل مشاغل عُرفت بالـ «أوبراخس» وتم فرض مذلة الدين بالقوة عليهم بواسطة

In the educational realm, Chávez has created the Bolivarian University which seeks to educate the underclass, promote social activism and train physicians to staff the country's free health clinics. Social workers who attain their degrees at the Bolivarian University may later opt to work in literacy centers. The government also hopes that journalists who receive their training at Bolivarian University will help to provide an alternative to the anti-Chávez media. Since there are no entrance requirements anyone may enroll at the Bolivarian University. By 2009, Chávez hopes that enrollment will reach 1 million with more than 190 satellite classrooms around the country. The school, which was founded as an effort to counteract what Chávez calls Venezuela's other "elitist" universities, is completely free of charge. For the disadvantaged, the Bolivarian University provides a stipend of \$75 a month. Only a high school diploma is required for admittance, and there is no entrance exam. Students at the Bolivarian University are inculcating much of the nationalism that has characterized the Chávez regime in recent years. In one recent class on "Latin American and Venezuelan Political thought," students provided a presentation to their peers on Venezuelan national identity.

In the Andes, left politics has melded with cultural nationalism to a far greater extent.

For centuries, Indians have had to suffer exclusion at the hands of white elites within a system of "virtual apartheid." Within the region, indigenous peoples have been economically exploited, culturally ignored, and denied a voice in political decision making. During the Spanish colonial period, Indians were subjected to a caste system and were organized into in a forced labor system called the *mita*, an indigenous Quichua word meaning "one's turn." The *mita* was gradually replaced by debt peonage. Coercion kept the Indians at their looms within workshops known as *obrajes* and debt peonage was rigorously enforced by imprisonment. Weavers worked from dawn to dusk and were sometimes even chained to the looms themselves. Moreover, Indians were also compelled to pay tribute to the authorities. In the late twentieth century, the ruling classes in the

السّجن. عمل النّساجون من الفجر حتى الغروب وكانوا في بعض الأحيان يُقيّدون بالسلاسل إلى الأنوال، وعلاوة على ذلك تم إجبارهم على الإشادة بالسلطات. في نهاية القرن العشرين كانت لا تزال الطبقات الحاكمة في الأنديز تحتقر الهنود وكانت كلمة 'هندي' تُستعمل للاحتقار.

لكن تغيّرات هامة تجري على قدم وساق اليوم مما قد يُساعد على عكس قرون من الإضطهاد والتمييز. ففي الإكوادور، أصبح الهنود مؤخراً مسلّحين بشكل ملحوظ مما أدّى إلى تعديل الدستور في العام ١٩٩٨ لإعلان البلاد مجتمعاً متعدد الثقافات والإثنيّات. وبموجب القانون تم الاعتراف بالأنظمة والإجراءات القضائية الخاصة بالسكان الأصليين كما تم خلق وكالات تهتم بتطبيق السياسات التي تؤثر على هؤلاء كالتعليم الثنائي اللغة. ويفترض على السياسيين الإكوادوريين في هذا المناخ السياسي الجديد الاعتراف بقوة حركة السكان الأصليين. فقبل وصوله إلى سدة الرئاسة عمل رئيس الإكوادور الحالي رافايل كورّيا مُدرّساً في مجتمع السكان الأصليين في زومباهاوا وتعلّم الكتشوا، لغة هنود مرتفعات الإكوادور. وهو لا يزال في الذاكرة هناك يحتشد الهنود من حوله في بذلاتهم الملونة ليحيّونه، وهم حتى اليوم يشيرون إليه بعطف مستعملين عبارة «نيوكا هواكي» أي «أخانا» بالكتشوا. يقول كورّيا أنه يريد أن يطيح بالتمييز العنصري المترسّخ وهو صرّح بالكتشوا خلال حفل تنصيبه قائلاً: «يومٌ جديد قد حل. هذه الحكومة ملك لجميع الرجال والنساء. دعونا لا نخاف. ليبارك الله أرضنا!»

كانت بوليفيا في كثير من النواحي قصةً سياسيةً أكثر دراماتيكيةً. فخلال السنوات الأخيرة شهدت هذه الدولة الأنديزية قيام حركات إجتماعية مسلّحة تم ربطها بالقومية الثقافية وورقة الكوكا. في بوليفيا والأنديز يجري استعمال ورقة الكوكا، أو «إريثروزالون كوكا» حسب تسميتها العلمية باللاتينية، بطريقة شرعية كمادة إشرابية لتحضير الشاي. وهذه الورقة التي بدأ البوليفيون بزراعتها منذ ٤٠٠٠ عاماً يجري مضغها عادةً مع معجونة مرّة المذاق لإبراز خصائصها المنشّطة التي تشبه الكافيين والنيكوتين. في جبال الأنديز يقدم ورقة الكوكا للزوّار لمساعدتهم على التخلص من غثيان الإرتفاع أو الـ «سوروتش» الذي قد يتسبب بأوجاع الرأس والدوار. وفي حين يشيد الهنود بهذه الورقة بفضل خصائصها الطبية تُصنّف الكوكا خارج الأنديز مخدراً ممنوعاً؛ [من أجل تحويل ورقة الكوكا إلى مادة الكوكايين يجب دمجها بمكوّنات أخرى وإخضاعها لعملية كيميائية معقّدة]. غنّي عن القول أن الحرب ضدّ المخدّرات

Andes still held Indians in low regard and the word Indian was a term of contempt.

Important changes are afoot, however, which could help to reverse centuries of oppression and discrimination. In Ecuador, Indians have recently been remarkably militant and as a result the constitution was amended in 1998 to declare the country a “pluricultural” and “multi-ethnic” society. Under the law, indigenous juridical systems and procedures were recognized and agencies were created to implement policies affecting indigenous peoples, such as bilingual education. Within the new political milieu Ecuador’s politicians must recognize the potency of the indigenous movement. Before he became Ecuador’s current President, Rafael Correa worked as a teacher in the indigenous community of Zumbahua and learned Quichua, the language of Ecuador’s highland Indians. Correa is still remembered in Zumbahua, where Indians crowd around him in colorful suits and salute him. To this day, they refer to him affectionately as “*ñuca huaqui*” or “our brother” in Quichua. Correa says that he wants to overturn entrenched racial discrimination and during his inauguration ceremony he remarked in Quichua, “A new day has arrived. This government belongs to all men and women. Let us not be frightened. God bless our land!”

In many respects, Bolivia has been an even more dramatic political story. In recent years this Andean nation has seen the emergence of militant social movements which have been strongly identified with cultural nationalism and the coca leaf. In Bolivia and the Andes, coca leaf or *Erythroxylon coca* is legally used as an infusion to make tea. The leaf, which was domesticated over 4,000 years ago, is usually chewed with a bitter wood-ash paste to bring out the stimulant properties, which are similar to caffeine or nicotine. In the Andes, visitors are commonly offered coca tea to combat the so-called *soroche* or altitude sickness, which can cause headache and vertigo. While the Indians prize coca leaf for its medicinal properties, outside the Andes coca is classified as a prohibited drug [in order to convert coca leaf into cocaine, it must be combined with other



LA HIJA DEL GENERAL: Image courtesy of Wood Producciones

الممولة من الولايات المتحدة لاقت عدم شعبية كبيرة في جميع أنحاء الأنديز خاصة أن العديد من الهنود الفقراء يزرعون الكوكا.

أحد هؤلاء المزارعين كان إيضو مورالس الذي يشغل اليوم منصب أول رئيس بوليفي من السكان الأصليين. وليس غريباً أن إمتعض المسؤولون الرسميون الأميركيون من سياسة مورالس المتعلقة بالكوكا والتي تسعى لزيادة كمية الكوكا التي يمكن زرعها قانونياً وتطلب من المزارعين أن يقوموا طوعاً بإقتلاع الأشتال التي تتجاوز كوتا مساحة النصف فدان المسموح بها. تبتعد هذه السياسة التي تعد بالقضاء على الكوكايين عن الجهود التي بذلتها الحكومة في السابق لإستئصال الكوكا بالقوة. هذا وتوقع المكتب الأميركي الوطني لسياسة السيطرة على المخدرات أن يزيد إنتاج الكوكا في ظل سياسة مورالس التي تقول «صفر كوكاين وليس صفر كوكا». وبالفعل فقد إدعت وزارة الخارجية الأميركية أن بوليفيا تتراجع في جهود مكافحة المخدرات. أما مورالس فكان موقفه تجاه إنتاج الكوكا حاسماً في تفسير سبب تزايد شعبيته السياسية. وهو قام بإبراز ورقة كوكا أمام الجمعية العامة للأمم المتحدة في نيويورك في أيلول (سبتمبر) ٢٠٠٦، وقال أن للكوكا إستخدامات علاجية ويجب عدم تجريمها. فقد كان منع الكوكا «قراراً غير عادل... وعلى الأمم المتحدة أن تدرك أنه قد تمّ علمياً إثبات أن الكوكا لا تضرّ بصحة الإنسان». هذا وأقرّ مورالس بضرورة محاربة تهريب المخدرات لكنه قال أن تجريم الكوكا هو إستراتيجية تتبّعها القوى العظمى من أجل إعادة إستعمار دول الأنديز. وأصبحت قومية

ingredients and subjected to a complex chemical process]. Needless to say, the U.S.-funded drug war has proved to be enormously unpopular throughout the Andes since many poor Indians farm coca.

One of those farmers was Evo Morales, an Indian who is now serving as Bolivia's first indigenous president. It's no secret that U.S. officials have been dismayed by Morales's coca policy which seeks to increase the amount of coca that can be legally grown and asks farmers to voluntarily tear up their plantings above half an acre. The policy, which promises to crack down on cocaine, abandons previous efforts of government-forced eradication of coca plants. Recently, the U.S. Office of National Drug Control Policy predicted that under Morales's "zero cocaine, not zero coca" policy, coca production would expand. Indeed, the State Department has claimed that Bolivia has been backsliding in the counter-narcotics effort. Morales's stand on coca production has been a critical factor in explaining his rising political popularity. Morales even displayed a coca leaf before the General Assembly of the United Nations in New York in September 2006. Coca, he said, has therapeutic uses and should not be criminalized. The prohibition of coca was "an historic injustice...the United Nations has to know that scientifically, it has been demonstrated that coca does not harm human

الكوكا واضحة جداً بشكل دفع الجمعية الدستورية في البلاد إلى إتخاذ قرار يطالب شركة كوكا كولا بإزالة اسم هذه الورقة المقدسة عن علامتها التجارية للمشروبات الغازية.

إضافة إلى السكان الأصليين، كانت النساء مجموعة أخرى عانت لمدة طويلة التمييز في المجتمع الجنوب أميركي. أما اليوم ومع ميل المنطقة يساراً، فقد وصلت النساء إلى المقدمة سياسياً وأصبحن حتى يشغلن مراكز قيادية. تتجلى هذه الظاهرة بوضوح في المخروط الجنوبي من القارة الأميركية حيث تحتل إمراتان اليوم منصب الرئاسة في كل من التشيلي والأرجنتين على التوالي. ويعتبر هذا التغيير لافتاً لا سيما أن هذين البلدين كانا حتى وقت قريب تحت حكم مؤسسة عسكرية يغلب عليها الطابع الذكوري. قبل أن تُنتخب رئيسةً للتشيلي، كانت ميشال باشليه تحتل منصب وزيرة الدفاع ولم تواجه أي مقاومة من الضباط. بالفعل، لم تجعل القوات المسلحة قضية من كون باشليه امرأة ولا شككت بسلطانها الحالية كرئيسة للبلاد. يرفض العديد من الضباط في التشيلي اليوم الإنقلاب العسكري الذي دعمته الولايات المتحدة عام ١٩٧٢ والذي أوصل أوغوستو بينوشيه إلى السلطة كما ينددون بالتعديات المنحرفة على حقوق الإنسان التي جرت على يد القوات المسلحة.

في الأرجنتين المجاورة، أصبحت نيلدا غارزيه أول امرأة تصل إلى منصب وزيرة الدفاع في البلاد. كانت غارزيه، وهي محامية، قائدة الشباب البيروني الذي تعاطف مع جماعة مونتونيرو الحضريّة في السبعينيات إلى حين تسلّم الجيش الحكم فأصبحت معتقلة سياسية. كانت غارزيه متزوجة من خوان مانويل أبال مدينا وهو من الفدائيين المعروفين في حركة مونتونيرو أمضى سبع سنين من المنفى في السفارة المكسيكية عندما تسلّم الجيش الحكم في العام ١٩٧٦. برهنت غارزيه بسرعة أنها ليست في مزاج تحمّل أي تفاهات، معلنة أنه لم يعد بإمكان الضباط العسكريين السابقين الإستعانة بقوانين السريّة كحجة لرفض الإدلاء بشهادتهم حول عمليات الخطف والتعذيب واختفاء الأشخاص التي حصلت خلال فترة الحكم العسكري. «لا يمكن تحويل السريّة إلى عائق في وجه الحقيقة والعدالة»، قالت غارزيه خلال إعلانها عن مرسوم رئاسي يجبر المزيد من الضباط على الإدلاء بشهادتهم.

وفي دلالة أخرى عن أن أميركا الجنوبية مصممة على رسم مسيرتها المستقلة الخاصة، قام العديد من البلدان بخطوات عدّة لرفض سيطرة أكبر على وسائل الإعلام.

health.” Morales agreed that it was necessary to fight drug smuggling but said that criminalizing coca was a strategy by the great powers to re-colonize the Andean nations. In Bolivia, coca nationalism has become so pronounced that recently the country’s constitutional assembly passed a resolution declaring that Coca-Cola should drop the name of the country’s sacred leaf from its trademark soda.

In addition to indigenous peoples, women were another group which suffered long-standing discrimination in South American society. Yet now with the region tilting leftwards, women have come to the fore politically and even exercise important leadership positions. Nowhere is this more evident than in the Southern Cone, where women now occupy the presidencies of Chile and Argentina, respectively. When you consider that up until fairly recently both countries were ruled by a male-dominated military establishment the transformation is remarkable. Before she was elected President of Chile, Michele Bachelet served as Minister of Defense but did not encounter resistance from commanding officers. Indeed, the armed forces never made an issue of Bachelet’s gender, nor have they questioned her current authority as president. In Chile, many officers now reject the U.S.-supported 1973 military coup which brought Augusto Pinochet to power as well as the rampant human rights abuses which occurred under the armed forces.

In neighboring Argentina, Nilda Garré recently became the nation’s first woman Minister of Defense. A lawyer, Garré was the leader of the Peronist youth of the 1970s which sympathized with urban Montonero guerrillas. Once the military took over, she became a political prisoner. Garré was married to Juan Manuel Abal Medina, a well known Montonero guerrilla who spent seven years in asylum in the Mexican embassy when the military took over in 1976. Garré quickly demonstrated that she was in no mood to put up with any nonsense, declaring that former military officers could no longer use state secrecy laws as a pretext for refusing to testify about the abductions, torture, and disappearances that occurred under military rule. “The

ففي منطقة كانت مصالحٌ قويةً وصديقةً للولايات المتحدة تتحكّم بالإعلام، لطالما إفتقرت الحكومات إلى القدرة اللازمة لخوض الحرب الإعلامية. في فنزويلا يبدو كأنّ شافيز قد تمكّن من التفوّق على أعدائه بواسطة وسائل الإعلام التي تموّلها الدولة ومحطة جديدة للأقمار الإصطناعية تُعرف بـ«تيليسور»، أو محطة الجنوب للتلفزة، يغطّي إرسالها جميع أنحاء النصف الجنوبي من الكرة. تقوم تيليسور منذ ٢٠٠٥ ببثّ البرامج على مدار الساعة عبر الأقمار الإصطناعية ويدعمها كل من الأرجنتين وبوليفيا وكوبا ونيكاراغوا وفنزويلا، وهي تصل إلى ٢٠ دولة في أميركا الجنوبية والكارايب ويشاهدها حوالي خمسة ملايين شخص. تهدف المحطة إلى نشر الوعي الثقافي من طريق إظهار أميركا الجنوبية «من خلال أعين جنوب أميركية». لا يسرّ نشوء تيليسور السياسيين اليمينيين في واشنطن، وليس من الصعب فهم السبب: فقد تم إطلاق المحطة كمحاولة لإبطال مفعول وسائل الإعلام الأميركية كالـ «سي أن أن»، وهي يمكن أن تكون إحدى أهم الخطوات الأولى في السعي نحو إندماج سياسي وإقتصادي هادف وسط أنظمة حكم يسارية مشابهة في جميع أنحاء أميركا الجنوبية.

rules of secrecy cannot be transformed into an obstacle to truth and justice,” she remarked, as she announced a presidential decree that would compel more officers to testify.

In yet another sign that South America is determined to set its own independent course, many countries have moved to assert greater control over the media. In a region whose media have traditionally been controlled by powerful interests friendly to the United States, governments have frequently lacked power in the information war. In Venezuela it would seem as if Chávez has now gotten the upper hand over his enemies through state-funded media and a new satellite news station called Telesur, Television Station of the South, which is beamed throughout the hemisphere. Since 2005, Telesur has provided 24-hour satellite programming. The station, which is supported by Argentina, Bolivia, Cuba, Nicaragua, and Venezuela, is beamed to 20 Latin American and Caribbean nations and has an audience of some 5 million viewers. The station aims to build cultural awareness by showing South America “through South American eyes.” Right wing politicians in Washington are unhappy about the emergence of Telesur, and it’s not too difficult to see why: the station has been launched as an effort to counteract the influence of U.S. media such as CNN and could serve as one of the most important first steps in the drive towards meaningful political and economic integration amongst like-minded left regimes throughout South America.

¡Revolución! The Hero Myth and the Political Epic of the 21st Century.

By Naief Yehya

الثورة! أسطورة البطل والملاحمة السياسية للقرن الواحد والعشرين

بقلم نايف يحيى

يمكن إطلاق تسمية «تأثير بوش» على الإستقطاب الدراماتيكي للمؤسسة السياسية الجنوب أميركية الذي حدث في مطلع القرن الواحد والعشرين. فقد باغت إنفجار اليسار الذي كان مفاجئاً وغير متوقفاً على ما يبدو الرأي العام العالمي بعد فترة طويلة من تعرضه للقمع في القارة. وفي حين زاد المحافظون الجدد من سلطتهم ونفوذهم في جميع أنحاء العالم من طريق الغزوات والحروب العدوانية، سلكت بلدان معينة في جنوب أميركا مساراً معادياً عبر انتخاب قادة ليبراليين يتمتعون بجذور إيديولوجية اشتراكية ويتبنون خطاباً التزام تجاه المحرومين. يُمثل ذلك تغييراً جذرياً في الطريقة التي كانت تُطبق وتُفهم من خلالها السياسة في هذه المجتمعات المسيحية المحافظة نظرياً.

بالرغم من أن وصول، أو بالأحرى عودة هذا اليسار المعتدل غير العقائدي والمتسامح إلى السلطة، لا يُعتبر ثورة حقيقية، فقد شكّل ضربة قوية لهيمنة القادة في المنطقة مهّدت الطريق لديموقراطية أكثر أصالة حيث بإمكان تعددية من الأصوات المشاركة في العملية السياسية.

لم يكن تصوير الواقع السياسي الحالي في أميركا الجنوبية ولا تصوير التحول السياسي الحديث في المنطقة وروح العصر المُستلهمة من انتخاب قادة محددين، الغاية المقصودة من أفلام سلسلة الثورة! اليسار الأميركي اللاتيني الجديد التي نسّقها كارلوس غوتيريز من سينما

The dramatic polarization of the South American political establishment that came to pass at the beginning of the 21st century can be called the “Bush Effect”. The apparently sudden and unexpected explosion of the left, for so long repressed on the continent, blindsided global public opinion. While the Neoconservatives increased their power and influence throughout the world with invasions and wars of aggression, certain South American countries went against the tide by electing liberal leaders with socialist ideological roots and a discourse of commitment to the dispossessed. This represented a radical change in the way politics was both practiced and understood in these theoretically conservative, Christian societies.

Though the arrival, or rather the return to power, of this moderate, antidogmatic and tolerant left is a far cry from an authentic revolution, it nevertheless represents a significant blow to the hegemonic power of the region’s leaders that opened the doors for a more authentic democracy where a multiplicity of voices could participate in the political process.

The films included in the series *¡Revolución! The New Latin American Left*, curated by Carlos Gutiérrez of Cinema Tropical, are not intended to represent the current political reality of South America, nor the region’s recent political transformation, nor the *zeitgeist* inspired by the election of specific leaders; rather, this particular selection of documentaries sets out to explore electoral processes. The clear exception would be the caustic and irreverent, *Yo presidente* (2006), by Mariano Cohn and Gaston DuPrat: a cynical vision of



COCALERO: Image courtesy of Alejandro Landes.

تروبيكال، بل كان الهدف وراء هذا الإختيار المحدد للأفلام الوثائقية هو إستكشاف العمليات الإنتخابية. الإستثناء الجلي هو فيلم يو بريزيدنتيه (٢٠٠٦) اللاذع والوقح للمخرجين 'ماريانو كون' و'غاستون دوبرا' وهو نظرة ساخرة لتاريخ الأرجنتين الحديث يتألف من مقابلات وصور لخمسة من رؤساء البلاد تتخللها صور للقمع والفوضى. ينتج عن سخرية هذا الفيلم الخشنة إستهزاءً عديم الرحمة بالحرس القديم في الأرجنتين ونظام البلاد السياسي العاجز.

من الأفلام الأخرى ضمن هذه السلسلة: Cocalero (٢٠٠٧)، وهو سجل لـ 'ألكاندرود لاندس' عن الحملة الإنتخابية الوحيدة لـ 'إيفو مورالس'، الهندي الأيماري الذي بدأ مسيرته السياسية بالكفاح من أجل حقوق مزارعي الكوكا وإنتهى بتبوء منصب الرئاسة في بوليفيا؛ La Hija del General (٢٠٠٦)، وهو وثائقي للمخرجة 'ماريا إيلينا وود' التي تستعين بمقابلات وصور من الأرشيف وصور عائلية بالإضافة إلى أسلوب القص من خارج الشاشة لتروي المأساة التي حدت المسيرة السياسية لـ 'ميشال باشليه' التي أجبرت، بعد مقتل والدها جرّاء الانقلاب العنيف الذي قام به 'بينوشيه، على الفرار من التشيلي مع والدتها لتعود بعد سنوات وتحتل منصب الرئاسة؛ في Entreatos (٢٠٠٦) يواكب 'خاو موريرا سانس' وفريق التصوير العامل معه المرشح آنذاك للإنتخابات الرئاسية في البرازيل 'لويس إنياسيو لولا دا سيلفا' من آخر مرحلة في حملته حتى الإحتفال بنصره النهائي؛ وأخيراً يسرد فيلم Fraude, Mexico (٢٠٠٦) للمخرج 'لويس ماندوكي' وقائع الحملة المخيبة للإنتخابات الرئاسية المكسيكية

Argentina's recent history consisting of interviews and images of five of the nation's presidents intercut with images of repression and chaos. The film's crude irony results in a merciless mockery of Argentina's old guard and the country's infirm political system.

Other films in the series include: *Cocalero* (2007), Alejandro Landes' record of the singular presidential campaign of Evo Morales, the Aymara Indian who began his political career fighting for the rights of coca farmers and ultimately assuming the presidency of Bolivia; *La hija del general* (2006), a documentary by Maria Elena Wood who uses interviews, archival images, family photos and an off-screen narration to recount the tragedy that has defined the political career of Michelle Bachelet, who after the death of her father, one of the victims of Pinochet's violent *coup d'etat*, was forced to flee Chile with her mother only to return years later and claim the nation's presidency; in *Entreatos* (2006) Joao Moreira Salles and his film crew follow Luis Ignacio Lula da Silva, at the time a candidate for the Brazilian presidency, from the last stage of his campaign to the celebration of his ultimate triumph; lastly, Luis Mandoki's controversial *Fraude, Mexico 2006* chronicles Mexico City's former mayor, Andrés Manuel López Obrador's, frustrated campaign for the Mexican presidency.

التي قام بها محافظ مدينة مكسيكو سيتي الأسبق أندرس مانويل لوبيز أوبرادور.

يواجه أي فيلم وثائقي سياسي خطر إتهامه بالتحيز والدعاية والتلاعب. إلا أن وثائقي الحملات يتجنب هذه الوصمة من خلال الذهاب أبعد من مجرد عرض البرامج والأفعال والمنقاشات الإيديولوجية السياسية ليقدم تصوير أكثر حميمية للسياسي داخل بيئته/ها. قام كل من د.أ. بنيبايكر و'كريس هيغيدس' باستخدام هذا النوع من الأفلام الوثائقية الذي يركز الإهتمام على الدراما الكامنة في أسر الخيال الشعبي، في الوثائقي الكلاسيكي The War Room في العام ١٩٩٣.

تملك الأفلام الإنتخابية ميزة محددة تجدر الإشارة إليها: فالبرغم من المعرفة المسبقة لنتائج الإنتخابات، أي النصر أو الخسارة عند صناديق الإقتراع، فإنها تتجح بخلق شعور بالتوتر والإرهاق الشديد عبر عرض تحركات المرشح، ولحظات النشوة وخيبة الأمل، والأخطاء والحكم السليم، ولحظات العفوية، والتكرار الممل للشعارات («لقد تعبت من الإستماع لنفسي»، قالت باشليه). تجعل الكاميرا من نفسها غير مرئية بحكم عنادها البحت وهي المتواجدة في كل مكان، فبعد التسبب بالإحراج والإزعاج تصبح عين إلكترونية مضللة وغير مؤذية يمكن النفوّه بأي شيء أمامها.

بالرغم من قيام هذه الأفلام من جهة بأנסنة المواضيع السياسية فهي تكشف في الوقت نفسه الميزة شبه الخارقة للطبيعة التي يجب على أي مرشح رئاسي التحلي بها من أجل التعامل مع الضغط والسفر وقلة النوم؛ التكرار المتواصل للخطابات والإستقبالات الحارة والمفاوضات؛ التوتر الذي يتسبب به جنون وسائل الإعلام المستمرّ والتمن العاطفي والعائلي («يجب التضحية بشيء ما» قالت باشليه) والإيديولوجي المحتم الذي تجلبه هذه الضوضاء. في النهاية، إن المعركة للوصول إلى الرئاسة هي حرب، معركة ضروس مشبعة بالإتهامات والتنحيات والإشاعات. هي إصطدام لماكينتين سياسيتين مجهزتين بأحدث الإبتكارات في مجال الدعاية ومستعدتين للدخول في لعبة المؤامرات والتخريب والفساد إذا إقتضى الأمر.

الخيطة المشترك الذي يجمع السياسيين في هذه الأفلام هو أنهم دخلوا حملاتهم الخاصة بإحتمال صغير بالفوز؛ وهم جميعهم مرشحون غير تقليديين يتأثرون سلبيا بوضعهم الأقلاوي (من السكان الأصليين كما هي

Any political documentary runs the risk of being accused of partiality, propaganda or manipulation. The campaign documentary, however, largely evades this stigma by going beyond mere presentation of political programs, actions or ideological debates, instead providing a more intimate portrait of the politician and his/her environment. This format, which focuses its attention on the drama inherent in capturing the popular imagination, was employed with great success by D.A. Pennebaker and Chris Hegedus in their classic documentary, *The War Room* (1993). Electoral films have a particular quality worthy of note: despite prior knowledge of the election's outcome, the victory or defeat at the ballot box, it manages to create a sense of tension and unbearable exhaustion in showing the comings and goings of the candidate, the moments of euphoria and disillusionment, the blunders and good judgment, the moments of spontaneity and the tedious repetition of slogans ("I grow tired of listening to myself," said Bachelet). The omnipresent camera renders itself invisible by virtue of its sheer obstinacy; after causing awkwardness and annoyance it becomes a deceptively harmless electronic eye in front of which anything can be said.

Although on the one hand these films humanize their political subjects, at the same time they reveal the almost supernatural quality that any presidential candidate must possess in order to deal with the pressure, traveling and sleepless nights; the incessant repetition of speeches, glad-handing and negotiations; the strain brought about by a constant media frenzy and the inevitable emotional, familial ("something must be sacrificed," declared Bachelet) and ideological toll wrought by this tumult. Finally, the battle for the presidency is a war, a ferocious battle riddled with accusations, disqualifications and rumors. It is a collision of two political machines, equipped with the latest innovations in propaganda and prepared to engage in foul play, sabotage and corruption if necessary.

The common thread shared by the politicians in these films is that they entered their respective campaigns

حال مورالس، وإمرأة كما هي حال باشليه) أو بخلفيتهم السياسية (كان لولا فرداً من الطبقة العاملة، وكان معروفاً عن لوبيز أوبرادور شعوبيته ودعمه للطبقات الفقيرة في المدن، وشافيز كان ملطخاً بمحاولته الإطاحة بالرئيس الأسبق بالقوة). إلا أن جميعهم إكتسبوا شعبية كبيرة. من هنا فإن الدعوة العميقة لهذه الأفلام الوثائقية التي تسمح لها بالتجاوب مع المشاهد، هي الرغبة الطبيعية برؤية العدالة تعمّ والضعفاء ينتصرون على الشدّة ويهزمون أخصامهم؛ أي القول أننا نرغب برؤية السياسيين يسلكون طريق البطل النموذجي الأصلي. ولكي تقوم رحلة البطل الألفية، التي عرفها 'جوزف كامبيل' والتي تلهمنا حتى اليوم، بملئنا بالإحساس وإعطاء معنى لحياتنا اليومية.

with little probability of victory; all were unconventional candidates, seriously disadvantaged by their minority status (indigenous in the case of Morales, woman in the case of Bachelet), or by their political background (Lula was a member of the working class, López Obrador was known for his populism and his support of the urban underclass, Chávez was tainted by violently trying to oust a former president). Nevertheless, all of them became extremely popular. Thus, the deeper appeal of these documentaries which makes these films resonate with the spectator, is the natural desire to see justice prevail, to see the weak triumph over adversity and defeat their rivals; that is to say, we wish to see the politician take the path of the archetypical hero, that millenarian monomyth, as defined by Joseph Campbell, that to this day inspires us, fills us with emotion and gives meaning to our everyday lives.

نايف يحيى (١٩٦٣)، مهندس صناعي، وصحافي، وكاتب، وناقد فني. يركّز عمل يحيى على تأثير التكنولوجيا ووسائل الإعلام الجماهيرية والدعاية والفن الإباحي على الثقافة والمجتمع. يحمل كتابه الأخير عنوان "Technoculture" من إصدار Tusquets العام ٢٠٠٨.

Naief Yehya (1963) Industrial Engineer, journalist, writer and cultural critic. His work focuses on the impact of technology, mass media, propaganda and pornography in culture and society. His most recent book is entitled *Technoculture* (Tusquets, 2008).

Latin American Documentary and the Revolutionary Instinct

By Daniela Bajar

الفيلم الوثائقي الأميركي اللاتيني والغريزة الثورية

دانييلا باخار

ليس استخدام كلمة «الثورة» غريباً عن وصف الفيلم الأميركي اللاتيني وبالتحديد الغريزة المنسوبة إلى الفيلم الوثائقي الأميركي اللاتيني. «من أجل أن تتوجد [السينما الأميركية اللاتينية الجديدة] كان على أميركا اللاتينية أن تدرك أولاً أن التنمية وفقاً لمنطق المدينة لم تكن الجواب على التخلف، بل الثورة»، بحسب الباحثة السينمائية أنا م. لوبيز (١٩٩٠، ٤٠٦). والتصريحات التي قام بها مخرجو الأفلام الوثائقية مشبهين الكاميرا بسلاح بالإضافة إلى تبني ممارسات السينما المتطرفة رداً على ودعماً للزعماء الأميركيين اللاتينيين في الستينيات والسبعينيات، يبدو أنها لا تزال صحيحة.

لا تشير هذه الثورة إلى الحالة الاجتماعية السياسية التي سمحت بولادة سينما جديدة فحسب، بل أيضاً إلى انتفاضة أسلوبية في وجه أفلام هوليوود والمقّدين المحليين. إحتضنت السينما الأميركية اللاتينية الجديدة الشواذات والعنف والقسوة الناتجين عن التخلف وأعطت صوتاً وصورةً لغير الممثلين كما سعت وراء ارتباط فاعل للمشاهدين مع مواضيع هؤلاء. وتم تفضيل الأسلوب المسلح في الإنتاج حيث يتم استبدال الكاتب بجمعية مخرجين وصياغة أفكار نظرية على شكل بيانات رسمية.

في حين تشتهر غريزة الفيلم الوثائقي الأميركي اللاتيني بحداتها فقد تم ربطها بالقيادة والنشاطات والأفكار الثورية منذ بداية القرن العشرين. وفي حين يُنسب «عصرها الذهبي» إلى الفترة المتميّزة بالمجالس العسكرية المسلحة والديكتاتوريات لم تنته السينما الثورية

The use of the word revolution is not foreign to the description of Latin American film and, in particular the impulse associated with Latin American documentary. “For [the New Latin American Cinema] to exist, Latin America first had to realize that the answer to underdevelopment was not development according to the logic of the metropolis, but revolution,” says film scholar Ana M. López (1990, 406). Statements made by documentary filmmakers associating the camera to a gun and the adoption of radical film practices in response to and support of Latin American leaders in the 1960s and 1970s seem to sustain the claim.

This revolution not only refers to the sociopolitical context that allowed the gestation of a new cinema, but also a stylistic insurrection in opposition to Hollywood films and local imitators. The New Latin American Cinema embraced the imperfections, violence, and austerity of underdevelopment, gave voice and image to the unrepresented, and sought an active engagement with their subjects and the audience. A militant mode of production in which filmmaker collectives replaced the auteur was favored and theoretical ideas in the form of manifestos were written.

While celebrated as “new,” the Latin American documentary impulse has been tied to revolutionary leaders, actions, and ideas since the early twentieth century. And while its “golden age” is associated with a period characterized by military juntas and dictatorships, revolutionary cinema did not end with democracy. During the last twenty-five years, social struggle has been present in the form

مع مجيء الديمقراطية. خلال السنوات الخمس وعشرين الماضية كان الصراع الاجتماعي موجوداً على شكل مشقة اقتصادية وتمييز طبقي وسوء تمثيل. في الوقت نفسه لا تزال كل من الثورة الساندينية في نيكاراغوا ومحاولات الانقلاب في السلفادور وفنزويلا وفي الهندوراس اليوم، تذكر بتاريخ المنطقة المشبع بالصراع المدني.

مع ذلك، في حين سهّل مجيء التكنولوجيا الجديدة التقاط هذه الصراعات ووجدت الأقليات غير الممثلة صوتها من خلال القيادة السياسية، يبقى أسلوب الإنتاج الذي يعتمد على الإنتاجات العالمية المشتركة والإصدارات المسرحية التي تميّز أكثرية الأفلام الوثائقية المعاصرة صرخةً بعيدةً عن الغريزة الثورية المنسوبة إلى السينما المسلحة.

وبينما جعل الديكتاتور المكسيكي بورفيريو دياز «من السينما أداة للترويج والتمجيد المتباهي لنظام حكمه»، قامت الثورة التي خلعتة عن عرشه سنة ١٩١٠ بإنزال الكاميرات إلى الشوارع محوّلة «الجماهير الحائمة» والقتال المسلح إلى نجوم العقد التالي (بورتن ١٩٩٠، ١١-١٣).

كان للثورة المكسيكية تأثيراً تضاعفياً على السينما الوثائقية قام ببحث الإنتاج والعرض فيها من أجل إرضاء إهتمام الجمهور بأخبار الإنتفاضة. وغيّرت الثورة مجرى هذه السينما، و«الإبداع الرئيسي في الأفلام الوثائقية خلال الثورة الأصولية كان بناء قصة دراماتيكية بواسطة المونتاج»، بحسب باولو أنطونيو باراناغوا (٢١-٢٢). يصف فيلم *Revolución Orozquista* (ثورة أوروذكويستا ١٩١٢)، من إخراج الإخوة ألفا الثورة المكسيكية مع إهتمام خاص بالموضوعية. صوّر الفيلم المعارك بين قوات الجنرال هويرتا وقوات الجنرال أوروذكو، عارضاً وجهة نظر كل من الطرفين. بنى الإخوة ألفا الفيلم الذي يخلو من التفسيرات بواسطة نصوص سردية متوازنة تغطي الأحداث التي تجري في كل معسكر. ويصوّر الجزء الأخير الذي يجمع بين القصتين، المعركة بين المعسكرين. إلا أن الإخوة ألفا فضّلوا أن يظهرها نتيجة القتال، وقد «حاول المخرجون الإلتزام بعدم التحيز، وهو أمر مطلوب من المؤرّخ الإيجابي التحلي به، وبالتالي أنتجوا شكلاً إنتقالياً مذهلاً تضمّن بروتوكولات سردية وبقي في نفس الوقت مخلصاً لموضوعية الفيلم الوثائقي وكان هدفه قبل كل شيء أن ينقل المعلومات» (لوبيز ٢٠٠، ٦٨).

of economic hardship, class discrimination, and underrepresentation. At the same time, the Sandinista Revolution in Nicaragua and coup d'état attempts in El Salvador, Venezuela, and now Honduras are reminders of the region's history of civil combat.

Yet, while the advent of new technology has facilitated the capture of these struggles and unrepresented minorities have found voices through political leadership, the mode of production dependant on international co-productions and theatrical releases that characterize most contemporary documentaries is a far cry from the revolutionary instinct associated with militant cinema.

While Mexican dictator Porfirio Diaz “made the cinema a tool for the ostentatious promotion and glorification of his regime,” the revolution that deposed him in 1910 brought the cameras into the streets, now transforming the “swirling masses” and the arms struggle into the stars of the following decade (Burton 1990, 11-13).

The Mexican revolution had a multiplication effect on documentary cinema, stimulating its production and exhibition to satisfy the audiences' interest in news of the insurrection. It also changed its discourse, “the principal innovation of the documentarians during the radical revolution is the construction of a dramatic outline through montage,” explains Paulo Antonio Paranaqua (21-22). The film *Revolución Orozquista* (*Orozquista Revolution*, 1912), directed by the Alva brothers, describes the Mexican revolution with a particular preoccupation for objectivity. The film documented the battles between General Huerta's and Orozco's troops, exposing both sides' points of view. Deprived of explanations, the Alva brothers structured the film as parallel narratives covering events taking place in each camp. A final section converging both stories depicted the battle between the two camps. Yet the brothers chose not to show the outcome of the fight, “the filmmakers attempted to assume the impartiality required of the positivist historian and



FRAUDE, MEXICO 2006: Image courtesy of Contra el viento Films

إلا أن إدخال الرقابة إلى المكسيك بعد سنة من ذلك أدى إلى تعطيل هذا التقدم الميمون لغريزة الفيلم الوثائقي. «في المكسيك وفي أماكن أخرى في أميركا اللاتينية»، بحسب الباحثة السينمائية جوليان بورتن، «تم حصر التعبير الوثائقي ضمن أقتية ضيقة: أفلام الرحلات والأفلام الدعائية لقضايا حكومية أو تجارية والأفلام العلمية والتعليمية. باستثناء بعض الأمثلة المعزولة، كان الإنتاج غير الخيالي بأغلبه محصوراً بنشرات الأخبار الأسبوعية على شكل نسخة كاملة متكاملة، وعبارة عن إنتاج أكثر منهجية للأخبار التي توثق الأحداث الجارية. إلا أن هذه الإنتاجات بحسب بورتن «قامت بتمويه الدعايات الشخصية للشركات المحلية والزعماء السياسيين» (1990، 16). على سبيل المثال، قامت شركة الأنباء النيكاراغوية Producine بالترويج لمصالح سلالة سوموزا المسيطرة على الحكم منذ 1937.

تعود غريزة الفيلم الوثائقي المنسوبة إلى المبادئ الثورية، لتظهر في الخمسينيات مع جيل جديد من المخرجين الذين رفضوا المشاريع التجارية المحلية وإنتاجات هوليوود. فبعد أن نشأوا في نوادي السينما وتأثروا بأسلوب النيوريسم الإيطالي وبأفلام جون غريرسون الوثائقية، كان بحث هؤلاء المخرجين عن التعبير عن أنفسهم محدوداً بظروف اجتماعية واقتصادية وسياسية. كانوا ميالين نحو التاريخ والإثنوغرافيا ولم يهتموا بمجرد توثيق التأثيرات بل بإظهار الأسباب. وساهم كل من الثورة البوليفية عام 1952، وإبعاد خوان دومينغو بيرون عن منصب الرئاسة في الأرجنتين عام 1955، والثورة الكوبية عام 1959 بالإضافة إلى الصعوبات الاقتصادية

thus produced a spectacular transitional form that engaged narrative protocols while remaining wedded to documentary objectivity and that aimed, above all, to inform,” (López 2000, 68).

This auspicious advance of the documentary instinct was crippled by the introduction of censorship in Mexico a year later. “There and elsewhere in Latin America,” explains film scholar Julianne Burton, “documentary expression was confined within narrow channels: travelogues, promotional films for government or commercial concerns, scientific and educational applications. Except for isolated examples, non-fiction production was mostly limited to weekly newsreels, a perfected version and more systematic production of actualities documenting current events. These productions, however, reports Burton, “thinly disguised self promotions for local businesses and political bosses,” (1990, 16). The Nicaraguan newsreel company Producine, for example, promoted the interests of the Somoza dynasty, in power since 1937.

The documentary impulse associated with revolutionary principles reappears in the 1950s with a new generation of filmmakers that rejected local commercial ventures and Hollywood productions. Formed in the cineclubs and influenced by Italian

التي واجهتها المنطقة بشكل عام، بتوفير مجموعة متنوعة من المواضيع والصور التي ستلخص السينما الأميركية اللاتينية الجديدة.

يُعرف المخرج الأرجنتيني فرناندو بيرري على أنه أب هذه الحركة، وهو إذ يتذكر: «لدى عودتي إلى سانتا فيه وعندما رأيت أحوال المدينة والبلاد أدركت أنه... كان ضرورياً تأسيس مدرسة تجمع بين أسس إخراج الأفلام وأسس علم الاجتماع والتاريخ والجغرافيا والسياسة. لأن المهمة الحقيقية هنا كانت البحث عن الهوية» (ضمن مقابلة في بورتن ١٩٨٦، ٥). مع ذلك، بما أن هذه المواضيع لم تكن محصورة ببلدان معينة بل على العكس كانت مشتركة للمنطقة ككل، كانت هذه الحركة وطنية وفوق-وطنية في نفس الوقت (بورتن ١٩٧٨، ٥٢).

كانت مدرسة سانتا فيه للأفلام الوثائقية التي أسسها بيرري مسؤولة عن إنتاج *Tire Dié* (ألق لنا بقرش، ١٩٥٨-٦٠)، وهو فيلم وثائقي مدته ٢٣ دقيقة يصور الأطفال الفقراء في الضواحي الذين يركضون بمحاذاة سكة الحديد ويتسولون لكسب الفكة من ركاب القطارات المارة. كان الفيلم نتيجة لتدريب بالصورة الوثائقية طلب من التلامذة إستكشاف محيطهم وبيئتهم. تم أول عرض للفيلم في جامعة ليتورال ثم عرض بعدها في مختلف أنحاء البلاد بواسطة نظام «سينمات نقالة» يتألف كل منها من شاحنة وجهاز عرض. أعطى بيرري أهمية لإشراك مساهمات المشاهدين في عملية تحرير الفيلم، سامحاً لهؤلاء بالتعليق وإقتراح التغييرات قبل اعتماد نسخة نهائية.

كان مهرجان الفيلم الدولي للأفلام الوثائقية والتجريبية الذي أقامته منظمة الفنون SODRE في الأوروغواي عامي ١٩٥٧ و١٩٥٨ نقطة حاسمة لبيرري وزملائه الأميركيين اللاتينيين، إذ «للمرة الأولى التقى مخرجو الأفلام الوثائقية من جميع أنحاء أميركا الجنوبية وتشاركوا أعمالهم»، على ما يتذكر المخرج الأوروغواي ماريو هاندلر؛ «خلق التأثير التراكمي لهذه الأفلام نوعاً من الوحي: كنّا نرى أوجه الواقع الاجتماعي الأميركي اللاتيني الذي لم يسبق أن تم إنتقاطه للشاشة من قبل. أدركنا أنه في أقاصي القارة كان هنالك أناس يتبعون أنواعاً من المشاريع فريدة لكن في الوقت نفسه كانت متشابهة بشكل ملحوظ» (ضمن مقابلة في بورتن ١٩٨٦، ١٧-١٨). انفجرت الإنتاجات الوثائقية واللقاءات الدولية والأعمال السينمائية المدركة للواقع الاجتماعي خلال

Neorealism and the social documentaries of John Grierson, these filmmakers' search for self expression was bounded to social, economic, and political circumstances. Inclined toward history and ethnography, they were not interested in the sole documentation of effects, but in the revelation of causes. The Bolivian Revolution of 1952, Juan Domingo Perón's ousting from the Argentine presidency in 1955, the Cuban Revolution of 1959, and the region's overall economic difficulties provided an array of topics and images that would epitomize the New Latin American Cinema.

Credited as the father of the movement, Argentine filmmaker Fernando Birri, remembers, "Back in Santa Fe, once I saw the conditions of the city and the country, I realized that...what was needed was a school that would combine the basics of filmmaking with the basics of sociology, history, geography, and politics. Because the real undertaking at hand was a quest for national identity," (interviewed in Burton 1986, 5). Still, since these themes were not restricted to particular countries, but, on the contrary, were common to the overall region, the impact of the movement is both nationalist and supra-nationalist (Burton 1978, 52).

Founded by Birri, the Escuela Documental del Santa Fe (Santa Fe Documentary School) was responsible for the production of *Tire Dié* (*Throw us a Dime*, 1958-60), a 33-minute documentary depicting impoverished children from the outskirts who run along the railroad begging spare change from the passengers of the passing trains. The film was the result of a photo-documentary exercise that called for the students' exploration of their environment. The film was first screened at the Universidad del Litoral (Litoral University) and then around the country through a system of "mobile cinemas" consisting of a truck and a projector. Birri made a point of involving the audience's input in the editing of the film, allowing them to comment and suggest changes before settling into a definite version.

العقد التالي بالتزامن مع مسلسل الانقلابات والثورات الإقليمية والحركات المعارضة.

بعد ثلاثة أشهر من تسلمهم الحكم في العام ١٩٥٩، قدّم فيديل كاسترو والثورة الكوبية دعماً خاصاً للسينما الوطنية من خلال تأسيس المعهد الكوبي لفن السينما وصناعتها. كانت هذه المؤسسة الحكومية مسؤولة عن توزيع الأفلام بالإضافة إلى إنتاج الأفلام الوثائقية ونشر الأخبار. وقام سانتياغو ألفاريز بصفته محرر نشرة الأخبار الأميركية اللاتينية الأسبوعية بالاختبار بواسطة مواد تصويرية وقعت يديه عليها بالإضافة إلى مصادر أخرى «تعيد إحياء الشكل التصويري المحتضر» وتزوره ليصبح «أداة فعّالة وشعبية للتوحيد والتوير والترفيه» (بورتن ١٩٩٠، ٢٤). في نفس الوقت قام ألفاريز بإنتاج «أفلامه التلصيقية» الخاصة ذات الصلة بالمجتمع ك *Now!* (الآن!) عن التمييز العنصري الأميركي و *Hanoi*، *13 Martes* (هانوي، الثلاثاء في الثالث عشر، ١٩٦٧) و *79 Primaveras* (تسعة وسبعون ربيعاً، ١٩٦٩) كلاهما عن الحرب في فيتنام و *Hasta la Victoria Siempre* (دائماً حتى النصر، ١٩٦٧) عن رمز الثورة الكوبية إرنستو «تشي» غيفارا.

تأثر الفيلم الخيالي الكوبي أيضاً بفريزة الوثائقي. إذ يدخل توماس غوتيريز في فيلمه *Memorias del Subdesarrollo* (ذكريات التخلف، ١٩٦٨) التصوير الوثائقي إلى صلب القصة، «كل ما كان علينا فعله هو وضع كاميرا في الشارع فتمكناً من إلتقاط الواقع الذي كان مدهشاً بحد ذاته وجذاباً جداً ومشعباً بالمعنى. هذا النوع من الإخراج كان ملائماً بإمّياز لتلك اللحظة التاريخية المحددة»، على ما يتذكّر في مقابلة (وردت في بورتن ١٩٨٦، ١٢٤).

عُرفت السينما البرازيلية في تلك الحقبة بـ «سينما نوفو» وهي اقتبست أيضاً من الأفلام الوثائقية لتعطي بُعداً اجتماعياً لأفلام البرازيل الخيالية. قام المخرجون بالتصوير على الأرض (خارج الاستوديو) بواسطة كاميرات محمولة ومستعنين بممثلين غير محترفين مع ميل نحو الإرتجال، فبدوا كمراسلين صحافيين وليس كمخرجين. قام المخرج غلاوبر روتشا الذي يُعتبر من الأعضاء الرئيسيين في هذه الحركة، بالترويج لسينما الجوع والعنف؛ سينما يتمثل فيها الفقير والهندي وأسود البشرة؛ سينما «تصوّر الحقيقة وتواجه النموذج الشرطوي المناق في الرقابة»؛ سينما «تواجه التجارية والإستغلال

Uruguay's 1957 and 1958 International Film Festival of Documentary and Experimental Film, founded by the arts organization SODRE, was a crucial point for Birri and his Latin American colleagues, “for the first time documentarists from throughout South America met and shared their work,” remembers Uruguayan filmmaker Mario Handler, “the cumulative effect of these films was a revelation: we were seeing facets of Latin American social reality that had never been captured for the screen before. We realized that in far-flung corners of the continent, people were pursuing unique yet remarkably similar kinds of projects,” (interviewed in Burton 1986, 17-18). Documentary productions, international encounters, and socially conscious cinematic works would explode in the following decade together with a series of coup d'etats, regional revolutions, and resistant movements.

Within three months of taking power in 1959, Fidel Castro and the Cuban revolution provided special support to its national cinema through the creation of the Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográficos (Cuban Institute of Film Art and Industry, ICAIC). The state entity was responsible for film distribution, as well as the production of documentaries and newsreels. As the editor of the Latin American Weekly Newsreel, Santiago Alvarez experimented with found footage and other sources “revitalizing a moribund format” and forging it into a “an effective and popular tool for unification, edification, and entertainment,” (Burton 1990, 24). At the same time, Alvarez would produce his own socially relevant “collage films” such as *Now!*, on American racism, *Hanoi*, *Martes 13* (*Hanoi, Tuesday the 13*, 1967) and *79 Primaveras* (*Seventy-nine Springs*, 1969) about the Vietnam war, and *Hasta la Victoria Siempre* (*Until Victory Always*, 1967) on Cuban revolution symbol Ernesto “Che” Guevara.

Cuban fiction film was equally influenced by the documentary instinct. In *Memorias del Subdesarrollo* (*Memories of Underdevelopment*, 1968), Tomás Gutiérrez Alea incorporates documentary footage within the story, “All we had to do was set up a camera

والتصوير الإباحي والإفشاء؛» سينما تكون «في خدمة القضايا الحاسمة في عصره.»

في حين كان بيرري يعطي صوتاً لسكان الأكواخ في سانتا فيه، قامت الأفلام الوثائقية البرازيلية بتصويب كاميراتها نحو الفافايلا (قرى الأكواخ). لحق الفيلمان Arraial de cabo (١٩٥٩) للمخرج باولو سيزار ساراسيني و Aruanda (١٩٦٠) للمخرج لندوارتيه نورونا «بردة فعل سينما نوفو تجاه الصناعة الوطنية للأفلام التي كانت مستعمرة ومشتقة» و«بأسلوب سينما نوفو العالي الرسملة في إنتاج الأفلام مع تقسيمها التراتبي للعمل وإنتاجها الهادئ داخل الاستوديو ومعدات الثمينة والمتقدمة وصيغاتها الثابتة»، (بورتن ١٩٧٨، ٥٢). ويعتبر غلاوبر روتشا سلسلة أفلام أومبرتو ماورو عن فولكلور البلاد التي أنتجت بين عامي ١٩٤٥ و١٩٥٦ تحت إسم *Brasilianas*، «بشيرة سينما نوفو.»

بعد هربه من الأرجنتين مرغماً، إتخذ بيرري ساو باولو ملاذاً وقام بالإتصال بالمخرجين المحليين. وبدعم توماس فاركاس المالي إنطلق بيرري لينتج أربعة أفلام وثائقية أصبحت في ما بعد معالم للسينما البرازيلية: Viramundo (فيرامونديو ١٩٦٥) للمخرج جيرالدو سارنو، و *Memoria do Cangaço* (ذكرى الكونغاسا، ١٩٦٥) للمخرج باولو جيل سوارس، و *Nossa Escola do Samba Subterraneos* (مدرسة السامبا الخاصة بنا، ١٩٦٥) للمخرج مانويل هوراسيو غيمينيز، و *do Futebol* (كرة القدم تحت الأرض، ١٩٦٥) للمخرج موريس كابوفيللا. تم إصدار هذه الأفلام القصيرة معا في وقت لاحق ضمن فيلم *Brazil Verdade* (البرازيل الحقيقية). قام أيضاً إنقلاب ١٩٦٤، الذي جدد في ما بعد غريزة سينما نوفو، بإجبار بيرري على الرحيل. فانتقل إلى المكسيك وكوبا قبل أن يثبت نهائياً في إيطاليا. قام من بعدها فاركاس بإنتاج ٢٢ فيلماً تحت عنوان *Condicao Brasileira* (الحالة البرازيلية).

هذا وجلبت سنة ١٩٦٤ ثورة إضافية مارست تأثيراً على السينما في بوليفيا. إذ أجبرت حكومة رينيه بارينتوس، التي كانت قد إستولت على الحكم في البلاد، على إتخاذ إجراءات «تقدمية» لتهدئة المعارضة. بين هذه الإجراءات كان تعيين المخرج المستقل جورج سانجيس - الذي كان قد أخرج الفيلم شبه الوثائقي *Revolución* (الثورة، ١٩٦٢) - في منصب رئيس المعهد البوليفي للتصوير السينمائي الذي كان قبل ذلك «قشرة رسمية فارغة.»

in the street and we were able to capture a reality that was spectacular in and of itself, extremely absorbing, and laden with meaning. That kind of filmmaking was perfectly valid for that particular historical moment,” he recalls in an interview (interviewed in Burton 1986, 124).

Known as Cinema Novo, the Brazilian cinema of the period also borrowed from documentaries to provide a social dimension to the nation’s fictional films. Shooting on location with hand held cameras, non professional actors, and an inclination toward improvisation, the filmmakers behind these films seemed to function as reporters instead of directors. One of the key members of the movement, director Glauber Rocha, called for a cinema of hunger and violence; a cinema in which the poor, the Indian and the black would be represented; a cinema that would “film the truth and to confront the hypocritical police model of censorship;” a cinema that “confronts commercialism, exploitation, pornography, technicalism;” a cinema that would be “at the service of the crucial causes of his times.”

While Birri was giving voice to Santa Fe’s shanty populations, Brazilian documentalists pointed their cameras to the favelas. Paulo Cezar Saraceni’s *Arraial do Cabo* (1959) and Linduarte Noronha’s *Aruanda* (1960) followed the Cinema Novo’s “reaction against colonized and derivative national film industry” and the “highly capitalized mode of film production with its hierarchical division of labor, its cloistered studio production, its cumbersome and expensive equipment, and its static formulas,” (Burton 1978, 53). Produced between 1945 and 1956, Humberto Mauro’s series of films on the country’s folklore, *Brasilianas*, is considered the “precursor of Cinema Novo” by Glauber Rocha.

Forced to flee Argentina, Birri sought refuge in Sao Paulo, where he made contact with local filmmakers. With the financial support of Thomas Farkas, Birri set out to produce four documentaries that would become landmarks of Brazilian cinema: Geraldo Sarno’s *Viramundo* (1964), Paulo Gil Soares’ *Memória*



YO PRESIDENTE: Image courtesy of La Cornisa

إنتهى إصدار الفيلم الأول للمعهد Ukamau (١٩٦٦) بسحب الحكومة للدعم وإقفال المؤسسة. فإضطرَّ سانجيس وزملاؤه إلى تمويل فيلمهم التالي بأنفسهم، La Sangre del Condor (دم النسر، ١٩٦٩). فضح الفيلم ممارسات التعقيم التي كانت تقوم بها منظمة Peace Corps (فيلق السلام) وكان السبب وراء طرد هذه الأخيرة في العام ١٩٧١.

بالرغم من نجاح الفيلم كـ «عامل تغيير» رفض سانجيس بنيته الخيالية وبدأ من بعدها الإختبار في الأشكال الوثائقية. فنتج عن «محاولته التالية لخلق سينما ثورية حقيقية» فيلم El Coraje del Pueblo (شجاعة الشعب، ١٩٧١) الذي يعيد تركيب أحداث فعلية من خلال تكرار تجارب الأشخاص الذين عاشوا هذه الأحداث. ويختم سانجيس: «إن العملية الثورية لا توجد ولا تتحقق إلا من خلال ممارسة التعبئة والمشاركة الديناميكية للناس. ينطبق الأمر نفسه على السينما الثورية»، (ضمن مقابلة في بورتن ١٩٨٦، ٤٧).

بالتوافق مع تصريح سانجيس تم ادراج فيلم La Hora de los Hornos (ساعة المواقد، ١٩٦٨)، للمخرجين فرناندو سولاناس وأوكتافيو جيتينو، داخل الصراع الثوري. إذ تجوّل المخرجان في جميع أنحاء الأرجنتين وقابلا المجموعات المسلّحة ذات الصلة بالصراع الهادف إلى التحوّل الثوري في البلاد، وقاما بمناقشات معها وبتصويرها. وكجزء من العملية كانا

do Cangaço (*Memory of the Congaco*, 1965), Manuel Horacio Gimenez's *Nossa Escola do Samba (Our Samba School*, 1965), and Maurice Capovilla's *Subterráneos do Futebol (Soccer Underground*, 1965). These shorts were later released together as the film *Brazil Verdade (True Brazil)*. The 1964 coup d'état that would renew the instinct of cinema novo, also forced Birri's subsequent departure. He moved to Mexico and Cuba, before settling definitively in Italy. Farkas would go on to produce a series of twenty-two films under the name of *Condicao Brasileira (Brazilian Condition)*.

The year 1964 brought yet another revolution that would influence the outcome of its nation's cinema. The military government of Rene Barrientos that had seized control of Bolivia was forced to take some "progressive" measures to calm the opposition. Among them was the assignment of independent filmmaker Jorge Sanjines –who had directed the semi-documental film *Revolución (Revolution*, 1963)- as the head of the Instituto Cinematográfico Boliviano (Institute of Cinematography of Bolivia, ICB), till then a "hollow official shell." The release of the entity's first feature, *Ukamau* (1966), ended with the withdrawal of government support and the closure of the institute. Sanjines and his collective had to fund their next

يعرضان المواد المصوّرة أمام هذه المجموعات مع إدخال النصّ السينمائي في التطبيق العملي الثوري (ماك بين، ٢١). «تقتضي ضمناً عملية خلق سينما حرّة تحقيق ثورة في الإنتاج بحدّ ذاته: بعبارة أخرى، صنع سينما من المخرجين»، بحسب سولانا، «حتى فكرة أن يكون المخرج هو المؤلف ليست كافية لأنها تعلق في النظام الرأسمالي حيث يعطي المخرج الأوامر للآخرين كالأمر للآخرين» (٢٧-٢٨). يظهر إختيار المخرجين لأسلوب جديد في الإنتاج حرّهما من «الاستعمار الجديد»، في إسم المجموعة التي شكلها: Cine Liberación (مجموعة سينما التحرير).

يتطرق الجزء الأول من الفيلم إلى الاستعمار الجديد، ويقترح عدم توجيه الصراع الثوري ضدّ معتد أجنبي بل ضد الطبقة الحاكمة في الأرجنتين. يصف الجزء الثاني وعنوانه «العمل من أجل الثورة» عهد خوان بيرون، الذي دام عشر سنوات، وإيديولوجيته، في حين يتناول الجزء الثالث وعنوانه «المقاومة» النشاطات السريّة لإتحادات العمّال وأتباع بيرون الآخرين. الجزء الثاني هو الأكثر دلالة على أفكار المخرجين الأصولية في العرض السينمائي؛ إذ يظهر سولاناس وجيتينو على الشاشة خلال عرض لـ La Hora de los Hornos وهما يدعوان المشاهدين ليصبحوا أبطال هذا الفيلم ذات النهاية المفتوحة. آمن المخرجان بأن الفيلم لن يُنجز إلا بمشاركة المشاهد، الأمر الذي يفسّر إضافة إستراحات مخصّصة للنقاش. كان حضور العروض السرية لأفلام المسلّحين عملاً يعاقب عليه القانون خلال عهد الديكتاتورية وكان المشاهد يُعتبر مشاركاً ومتواطئاً في الوقت نفسه.

يُعطى للفيلم الفضل في المساهمة في الثورة التي أعادت خوان دومينغو بيرون من المنفى ومن ثم إلى الحكم عام ١٩٧٣. لكن بعد سنة من ذلك ولدى وفاة بيرون وقيام ديكتاتورية جديدة إضطر سولاناس وجيتينو إلى الهروب من البلاد في حين تم إختطاف آخرين وتعذيبهم كرايموندو غلايزر و مجموعة بايس سينما التابعة له. كان غلايزر شيوعياً علنيّاً وعضواً في حزب العمّال الأرجنتيني الثوري وله ضلوع كبير بالأفلام الونائيقية الإجتماعية. وهو قال في مقابلة أجراها معه المخرج الكوبي غوتيريز أليّا، «مهمتنا كثوريين ومخرجين سياسيين هي الإنضمام إلى صراع الناس والمساهمة قدر المستطاع بواسطة إيديولوجيتنا»، وتابع، «إذا كان الفيلم واضحاً وثورياً في إيديولوجيته علينا أن نصل إلى الناس وعلينا أن نخاطر بإيصال عملا لهم تماماً كما خاطرنا

film *La Sangre del Condor* (*Blood of the Condor*, 1969) themselves. The film exposed the Peace Corps' practice of involuntary sterilization and was responsible for the corps' expulsion in 1971.

Despite the film's success as an "agent of change," Sanjines rejected the film's fictional structure and would, from then on, only experiment with documentary formats. His next "attempt to create a true revolutionary cinema" came with *El Coraje del Pueblo* (*The Courage of the People*, 1971), which reconstructs actual events through the reenacted experiences of those who lived them. "A revolutionary process," concludes Sanjines, "does not exist, nor is it ever realized, except through the practice of mobilization and the dynamic participation of the people. Likewise with revolutionary cinema," (interviewed in Burton 1986, 47).

As if in accordance with Sanjines' statement, Fernando Solanas' and Octavio Getino's *La Hora de los Hornos* (*The Hour of the Furnaces*, 1968) was embedded within the revolutionary struggle. The filmmakers traveled all over the country meeting, discussing, and filming militant groups involved in the struggle for a revolutionary transformation of Argentina. As part of the process, they would show the footage to these groups, inserting the filmic text within the revolutionary *praxis* (MacBean, 31). "To create a free cinema presupposes that one bring about a revolution in production itself: in other words, that one make 'a cinema of filmmakers'," explains Solanas, "even the notion of filmmaker as 'author' isn't enough, because it gets bogged down in the capitalist system, where a 'director' is one who gives orders to others, a 'boss,'" (37-38). The choice of a mode of production that liberated them from "neocolonialism" is reflected in the group's name Cine Liberación (Liberation Cinema Group).

Neocolonialism is the topic of the first part of the film, which suggests that the revolutionary struggle should not be addressed against a foreign aggressor, but against the Argentine ruling class. The following

بحياتها عندما صوّرناه تحت الأرض»، (غلايزر، ١٩٧٤). كانت سينما بايس عندما إختفى أعضاؤها تقوم ببناء مسارح صغيرة في المناطق الهامشية لتوصل الأفلام إلى السكان.

كانت السينما الثورية في التشيلي المجاورة شديدة الإرتباط بتحوّل البلاد نحو الاشتراكية من خلال ترشّح سالفادور أُلندي عدة مرات للرئاسة حتى إنتخابه رئيساً في العام ١٩٧٠. إعتزمت لجنة المخرجين للوحدة الشعبية التابعة للحزب، جلب الأفلام مع إنتاجها إلى جميع قطاعات المجتمع بالإضافة إلى تسجيل العملية التاريخية. إلا أن قليلاً من الإهتمام أعطي لستوديو الإنتاج 'تشيلي فيلم' الذي تديره الدولة عند وصول أُلندي إلى السلطة. وتقول بورتن: «كان من الواضح أن مخرجي الأفلام ذات الطابع المسلّح كانوا يحاربون على جبهتين: ضدّ أولئك الذين عارضوا التحرك نحو الاشتراكية في التشيلي من جهة وضدّ حكومة مترددة ومحاصرة لم تعلن يوماً سياسة شاملة للأفلام من جهة أخرى»، (بورتن ١٩٧٨، ٧٠).

تم تصوير الفيلم الوثائقي التشيلي المؤلف من ثلاثة أجزاء *La Batalla de Chile* (معركة التشيلي، ١٩٧٥-١٩٧٩) والذي أخرجه باتريسيو غوزمن وزملاؤه في 'فريق العام الثالث'، خلال فترة عشرة أشهر تزامنت مع الإنتقال الأميركي المدبّر الذي أنهى ولاية أُلندي عام ١٩٧٢. ويتذكّر غوزمن: «كنا بحاجة للتأكد بأن العملية بأكملها كانت متضمنة في الفيلم وليس وجهة نظر حزبية ضيقة. أدركنا أنه من الخطأ تحليل الأحداث من منظور واحد لأن الأمر المثير للإهتمام كان عرض جميع وجهات النظر داخل اليسار»، (ضمن مقابلة في بورتن ١٩٨٦، ٥٠). عقد الفريق العديد من اللقاءات وصاغ وثائق تصف المقاربة والأسلوب المتبعين.

تابع غوزمن التصوير بعد الإنتقال «إلى أن اكتمل مخزون الفيلم» ثم بدأ بإرسال المواد المصوّرة إلى الخارج. ودعى المعهد الكوبي لفن السينما وصناعتها الجمعية التي كانت منفية إلى أوروبا، للإنتهاء من الفيلم بالتعاون مع خوليو غارسيا إسبينوزا، فكانت شراكة ملائمة جداً. سبق أن كان لوثائقي إسبينوزا، *Tercer Mundo*، *Tercera Guerra Mundial* (العالم الثالث، الحرب العالمية الثالثة، ١٩٧٠)، تأثيراً كبيراً على عمل غوزمن. وكان إسبينوزا قد أخرج في السابق مع غوتيريز آليا، الوثائقي القصير *El Mégano* (إل ميغانو ١٩٥٥)

part, "Act for the Revolution," describes the ten years of Peronist rule and its ideology, while the third and last section, "The Resistance," features the clandestine activities of labor unions and other Peronist's followers. It is part II that better exemplifies the filmmakers' radical film exhibition ideas; Solanas and Getino are seen on screen at a screening of *La Hora de los Hornos* and inviting the audience to become protagonists of this open-ended film or "film-act." The directors believed that the film would only be completed with the participation of the spectator, which explains the addition of intermissions to encourage discussion. Punishable by law during the dictatorship, attendance at a clandestine screening of a militant film transformed the spectator not only into both a participant and an accomplice.

The film is credited with contributing to the revolution that brought former president Juan Domingo Perón back from exile and into power in 1973. A year later, after Peron's death and the rise of a new dictatorship, Solanas and Getino had to flee the country. Others, such as Raymundo Gleyzer and his collective Gropo Cine de la Base (Base Cinema Group), were kidnapped and tortured. A declared communist and member of the Argentine Workers Revolutionary Party, Gleyzer had a long involvement with social documentaries. "Our mission as revolutionaries and political filmmakers is to join the people's struggle and to contribute what we can with our ideology," he said during an interview conducted by Cuban filmmaker Gutiérrez Alea, "If the film is clear and revolutionary in its ideology, we have to reach the people; we have to risk bringing them our work, just as we risked our lives filming it underground," (Gleyzer, 1974). Cine de la Base was building small theaters in marginal regions to provide access to films to the population when its members disappeared.

Revolutionary cinema in neighboring Chile was closely related to the country's turn towards socialism through Salvador Allende's many presidential runs and final election in 1970. The party's Comité de Cineastas

حول حياة عمّال الفحم التعيسة والذي قامت ديكتاتورية فولخانصيو باتيستا بمنعه.

لجأ العديد من المخرجين إلى فنزويلا حيث بدت المعاهد والمجلات والإعانات الوطنية في مجال السينما بالإضافة إلى إحدى شركات التوزيع، تشير إلى صناعة وطنية ميمونة. وقالت بورتن في ١٩٧٦ ضمن مقالة عن وضع السينما الأميركية اللاتينية: «تلعب فنزويلا دوراً فائق الأهمية في المحافظة على حركة تعترم العديد من القوى إزالتها»، (١٩٧٦، ٤٤). بالإضافة إلى ذلك كانت المواضيع التي تناولتها الأفلام الوثائقية غنية بمراجعتها الاجتماعية التحليلية وتصويرها للمجتمعات الهامشية. صوّر على سبيل المثال فيلم Araya (أرايا، ١٩٥٨) للمخرجة مارغو بيناسيراف، الحياة في مستنقعات الملح، في حين تضمّنت أفلام أخرى تحليلاً لصناعة البترول والتلاعب الإعلامي. وحقّق الوثائقي الذي أخرجه الفنزويلي مانويل دي بيدرو عام ١٩٧٥ وتناول فيه حياة الديكتاتور الأسبق خوان فينشنتيه غوميز، نجاحاً كبيراً على شبائيك التذاكر.

قام اللاجئ الأوروغواني في فنزويلا أوغو أوليف بإخراج فيلم T.O.R عام ١٩٧٥ عن سجين يسرد تجاربه مع التعذيب. أما ماريو هندلر، الأوروغواني الجنسية أيضاً، والذي كان قد أسّس 'نادي سينما العالم الثالث' في الأوروغواي، فكان قد إنتقل إلى فنزويلا بعد إنتقلاب عام ١٩٧٢ وكان Dos Puertos y un Cerro (مرفأناً ومرتفع، ١٩٧٥) واحد من مجموعة كبيرة من الأفلام التي قام بإنتاجها. تضمّنت أعماله السابقة Elecciones (الانتخابات، ١٩٦٧) وUruguay: ١٩٦٩: El Problema (الأوروغواي ١٩٦٩: مشكلة اللحم)، وهما وثائقيان ينددان بالتناقضات القائمة بين الأحزاب السياسية وبالعمليات الانتخابية وبتداعيات نظام البلاد الإقتصادي. قام أيضاً بفيلم Qué es la Democracia? (ما هي الديمقراطية؟، ١٩٧١) من إخراج الكولومبي كارلوس ألفاريز بدراسة الأحزاب السياسية والعمليات الانتخابية في البلاد التي كان يديرها حكم الأقلية منذ ٢٥ سنة.

كانت الحركات الثورية في أواخر العقد لا تزال تناضل من أجل أن يُسمع صوتها. قبلت جبهة التحرير الوطنية الساندينية في نيكاراغوا (SNLF) عرضاً قدّمته مجموعة من المخرجين البورتوريكيين تُعرف بـ Films Isthmo كانت مهمّة بتصوير صراعهم. كان احتمال أن يُستخدم

por la Unidad Popular (Filmmakers Committee for Popular Unity) intended to bring films and their production to all sectors of society, as well as to record the historical process. However, small interest was laid on the state run production studio Chile Film when Allende came to power. "It was clear," states Burton, "that the militant filmmakers were fighting on two fronts: against those who opposed the movement for socialism in Chile and against an indecisive and besieged government which never articulated a comprehensive film policy," (Burton 1978, 70).

The Chilean three-part documentary *La Batalla de Chile* (*The Battle of Chile*, 1975-79), directed by Patricio Guzman and his colleagues at Equipo Tercer Año (Third Year Team), was shot during a ten-month period that coincided with the American orchestrated coup d'état that ended Allende's presidency in 1973. "We needed to make sure that the entire process was contained in the film-and not from a narrowly partisan point of view," recalls Guzman. "We realized that it would be a mistake to analyze events from a single perspective, because the interesting thing was to represent *all* points of view within the Left," (interviewed in Burton 1986, 50). The team held several meetings and penned documents stating their approach and method.

After the coup, Guzman continued filming "until the film stock lasted" and started sending the footage abroad. Exiled in Europe, the collective was invited by the Cuban Institute of Film Art and Industry to finish the film with the collaboration of Julio García Espinosa. The partnership could not be more appropriate. Espinosa's documentary *Tercer Mundo, Tercera Guerra Mundial* (*Third World, Third World War*, 1970), shot in the war zone during the Vietnam War, had influenced Guzman's own work. Espinosa had previously co-directed the short documentary *El Mégano* (1955) with Gutiérrez Alea, about the miserable existence of carbon workers. The film was banned by Fulgencio Batista's dictatorship.

Other filmmakers sought refuge in Venezuela,

الفيلم لجمع الأموال من أجل شراء الأسلحة، السبب الرئيسي لقبول الجبهة بهذا العرض. وبحلول نيسان/أبريل ١٩٧٩ كانت المجموعة المسلحة قد قرّرت تأسيس بنية تحتية للإتصالات خاصة بها تضمّ صحفيين ومصوّرين ومخرجين. عملت في هذه المنظمة التطوعية مواهب عالمية كالبيورتوريكي الأصل إميليورودريغز فاسكيز الذي تطوّر للذهاب إلى الجبهة الجنوبية في نيكاراغوا أملاً بأن «يجمع بين مصالحه المهنية وآرائه السياسية»، (ضمن مقابلة في بورتن ١٩٨٦، ٧١). كانت مهمة فاسكيز «أن يلتقط صوراً ثابتة وأخرى متحركة» عن المعركة ضدّ قوات الديكتاتور أناستازيو سوموزا.

لدى تسلّمها الحكم أسست الثورة الساندينية المعهد النيكاراغوي الوطني للسينما INCINE برئاسة كارلوس فينشنتيه إيبازا. إتخذ المعهد من شركة الإنتاج التي كان يملكها سوموزا، مقراً وبدأ بإنتاج نشرات أخبار وأفلام وثائقية تتناول مواضيع متعلقة بالتغيرات التي جلبتها الثورة. كان *La Educacion no se Interrumpio* (لم يتم مقاطعة التعليم) أول فيلم لهم وقد تم تصويره بالفيديو بسبب النقص في المخزونية. يركّز الفيلم على الاسابيع الستة التي سبقت إعادة فتح المدارس بشكل رسمي بعد الثورة، بالإضافة إلى الأحداث العديدة التي شملت طلاباً وأساتذة وأهالي في تلك الفترة. ساهم المعهد في إنتاج ما يزيد عن سبعين فيلم لمخرجين محليين كماريا هوزيه أنفاريث وراميرو لاكايو. تصوّر هذه الأفلام الثورة كما إختبرها هؤلاء المخرجون.

نتج عن نشوء الديمقراطية في بلدان كالبرازيل والأرجنتين في منتصف الثمانينيات، سلسلة من الأفلام التي تتبّع أسلوب المراجعة عبر النظر إلى الوراء نحو سنين الديكتاتورية ومحاولة فهم ماضي البلدان. فكانت أمّهات بلازا دي مايو مع أولادهن محور الأفلام الأرجنتينية، إذ لا يُعتبر فيلم *Las Madres de la Plaza de la Mayo* (أمّهات بلازا دي مايو، ١٩٨٥) للمخرجتين لورد بورتيو وسوزانا مونيوز، مثلاً عن سينما المراجعة فحسب بل مثلاً أيضاً عن إعطاء دور للنساء في السينما.

جلبت أيضاً الثمانينيات أسلوب التصوير بالفيديو مع حسناته العديدة، الأمر الذي سمح للمخرجين التشيليين وللجمعيات السينمائية العالمية - ك *Proceso* و *Telenalaisis* و *Cine Ojo* (أو سينما العين تيمناً بمبدأ *Kino-Eye* للمخرج دزيغا فرتوف) إلخ. - بتصوير أشرطة سرّية عن المعارضة الجماعية التي تصدّت

where film-related institutions, magazines, national subsidies, and a distribution company seemed to indicate an auspicious national industry. In a 1976 article on the state of Latin American cinema, Burton stated, “Venezuela’s role is of incalculable importance in sustaining a movement which many powerful forces are determined to wipe out,” (1976, 44). In addition, themes addressed by local documentaries were rich in their analytical social references and the portrayal of marginal communities. *Araya* (1958), directed by Margot Benacerraf, depicted life in the salt marshes, while other films included the analysis of the petroleum industry and media manipulation. A documentary by the local Manuel de Pedro about the life of a former Venezuelan dictator, *Juan Vicente Gómez* (1975), had great box office success.

The Uruguayan refugee in Venezuela, Ugo Ulive, directed *T.O.3* (1975) featuring a political prisoner’s recounting of his experiences under torture. Compatriot Mario Handler, who had founded the Cinemateca del Tercer Mundo (Third World Cinematheque) in Uruguay, moved to Venezuela after the 1973 coup d’état. *Dos Puertos y un Cerro* (*Two Ports and a Ridge*, 1975) is one of the many films he produced in exile. His previous work included *Elecciones* (*Elections*, 1967) and *Uruguay 1969: El Problema de la Carne* (*Uruguay 1969: The Problem with Meat*), two documentaries denouncing the contradictions of political parties, electoral processes, and the consequences of the country’s economic system. *Qué es la Democracia?* (*What is Democracy?*, 1971) by Colombian Carlos Alvarez also examined political parties and election processes in a country that has been ruled by the oligarchy for twenty-five years..

Revolutionary movements were still struggling to be heard at the end of the decade. The Sandinista National Liberation Front of Nicaragua (SNLF), accepted a proposal by a group of Puerto Rican filmmakers, Istmo Films, interested in shooting their struggle. The potential use of the film to raise money for arms was the main reason the SNLF took upon the

لديكتاتورية أوغوستو بينوشيه. هذا وأشاد تصريح ألقى خلال مهرجان الفيلم الدولي التاسع للسينما الأميركية اللاتينية الجديدة في لاهافانا عام ١٩٨٧، بمزايا الفيديو وشجّع المجموعات المهمّشة إجتماعياً وغير الممثلة على إستعمال هذا الأسلوب في التصوير، واضعاً كل من الإنتاج واللغة في مجال المرئي والمسموع، في إطار الديمقراطية. سمحت حركة الفيديو التي قام بها السكان الأصليون والتي بدأت في البرازيل وانتشرت بسرعة إلى مجتمعات مشابهة في البلدان الأخرى، لهذه المجموعات غير الممثلة والموضوعة عادةً ضمن قالب معيّن، بإنتاج صورها الخاصة. سمح الفيديو أيضاً لإتحاد عمّال الصلب في ساو باولو وساو برناردو بخلق مواد سينمائية تم إستخدامها لتشكيل الإتحاد.

كانت مجموعة الفيديو 'غروبو ألافيو' في الأرجنتين تشارك في الصراعات الإجتماعية منذ بداية التسعينيات، فهي ترفض وصف الناشطين الإعلاميين وتنتظر إلى الكاميرا «على أنها أداة أو ذراع أخرى أو عصا أو قبلة مولوتوف» وهي «تدرك أنه يمكن في أي لحظة الاضطرار إلى إطفاء الكاميرا وتبني أدوار أخرى لمؤازرة المناضلين». كانت جمعية ألافيو عضواً في حركة المصانع التعاونية التي نشأت في البلاد بعد الأزمة الاقتصادية عام ٢٠٠١ عندما قرر العمّال الذين تم صرفهم من الشركات المفلسة، إحتلال المصانع وإدارتها بأنفسهم. ولدى عرض فيلم Chilavert Recupera (الشيلافرت المستعاد) عن إحتلال أحد مصانع الطباعة تشجّع العمّال العاطلين عن العمل في مصنع السيراميك في زانون واتخذوا تدابير مشابهة. «نعتبر أفلامنا الوثائقية تدخلاً»، تقول المجموعة.

وظهرت مرافق توزيع بالتوازي مع هذه الإنتاجات؛ على سبيل المثال، يقدّم تلفزيون 'أغورا' برامج إجتماعية من خلال التلفزة عبر الإنترنت، إستوحنتها هذه المبادرة من قناة Utopia Canal 4 التي عملت لمدة سبع سنوات وشاركت في حركة المقاومة ضدّ عمليات التخصيص وقضايا أخرى. لا يقدّم أغورا برامج جديدة وحسب بل يقوم أيضاً ببيت أفلام وثائقية إجتماعية من الستينيات والسبعينيات. فبمناسبة ذكرى إختفاء رايمونديو غلايزر مثلاً تم عرض مسلسل تلفزيوني يتضمن مختلف أعماله. في فنزويلا، بيت تلفزيون 'كاسيا' الذي نظّمته المجموعات المحليّة، برامج من إنتاج محلي صيغت في ورش العمل التابعة لهذه المجموعات. ولعبت هذه المحطة دوراً أساسياً في تأمين تغطية للمقاومة الناشطة ضدّ

offer. By April 1979, the militant group had decided to establish its own communication infrastructure, including journalists, photographers, and filmmakers. This volunteer based organization was staffed by international talent such as Puerto Rican Emilio Rodríguez Vázquez, who volunteered to go to the Nicaraguan Southern Front, hoping to "combine [his] professional interests and [his] political views," (interviewed in Burton 1986, 71). Vázquez's "mission was to take both stills and moving footage" of the combat against current dictator Anastasio Somoza's troops.

Once in power, the Sandinista Revolution established INCINE, the Nicaraguan National Film Institute, headed by Carlos Vicente Ibarra. The institute set up operations in what had been Somoza's private production company and started producing newsreels and documentaries addressing issues related to the changes brought by the revolution. Their first film, *La Educación no se Interrumpió (The Education was not Interrupted)*, was shot in video due to the lack of film stock. The film deals with the six-weeks prior to the formal reopening of schools after the revolution and the many events involving students, teachers and parents during the period. The institute contributed to the production of over seventy films by local filmmakers, such as María José Alvarez and Ramiro Lacayo, depicting the revolution as they were experiencing it.

The advent of democracy in countries like Brazil and Argentina in the mid 1980s produced a series of revisionist films that would look back at the years under the dictatorship, trying to make sense of the countries' pasts. The mothers of Plaza de Mayo and their disappeared children became the main subjects of Argentine films. *Las Madres de la Plaza de Mayo (Mothers of the Plaza de Mayo, 1985)* by Lourdes Portillo and Susana Muñoz is not only an example of this revisionist cinema, but also of the new involvement of women in the discipline.

The 1980s also brought the convenience of video,

إنقلاب العام ٢٠٠٢ واسترجاع الحكم بعد يومين. أصبح قتال العمال والمزارعين والنساء والسكان الأصليين «صوتاً واحداً لكن دون خسارة الحالة الجماعية في الصراعات. وهذه الوحدة ضرورية تدفعنا نحو بناء الاشتراكية» بحسب تلفزيون كاسيا الجماعي.

يُعتبر الفيلم الوثائقي الأميركي اللاتيني الذي يميل بطبيعته نحو المثل الاشتراكية، نوعاً من السينما المعارضة. لا تتغذى هذه السينما فحسب من عملية تمثيل الواقع الوطني حيث تأخذ المجتمعات المهمشة وغير الممثلة دور البطولة، بل أيضاً من التصادم بين هذه المجموعات وتلك التي تمثل إيديولوجية مسيطرة قائمة على مبادئ نيو استعمارية. تعبر حركة السينما الأميركية اللاتينية الجديدة في الستينيات والسبعينيات، أفضل تعبير عن غريزة الفيلم الوثائقي التي تهدف إلى «التعليم، والإدلاء بالشهادات، والرفض، والتحقيق، وإحياء التاريخ، والاحتفال بالإنجازات الثورية، وفتح مجال للتفكير، والتقرير، والتعبير عن التضامن، والنضال من أجل قضية. هذه كلها متطلبات الصراع الثوري، قبل وبعد إنتزاع السلطة، عندما تصبح جزءاً من عملية توطيد وتعميق وتوسيع الثورة» (شانان، ٢٦-٣٧). بالنسبة للمخرجين الثوريين تصبح الكاميرا أداة للعمل السياسي والفيلم سلاحاً ثقافياً.

المراجع:

بورتن، جوليان. السينما والتحول الاجتماعي في أميركا اللاتينية: محادثات مع مخرجين. أوستن: المكتب الصحفي لجامعة تكساس، ١٩٨٦.

بورتن، جوليان. «الكاميرا كسلاح: عقدان من الثقافة والمقاومة في أميركا اللاتينية». Latin American Perspectives مجلد ٥، رقم ١ (شتاء، ١٩٧٨): ٤٩-٧٦.

بورتن، جوليان. «ساعة الجمر: عن الوضع الحالي للسينما الأميركية اللاتينية». Film Quarterly مجلد ٣٠، رقم ١ (خريف، ١٩٧٦): ٢٣-٤٤.

بورتن، جوليان. «نحو تاريخ من الفيلم الوثائقي الاجتماعي في أميركا اللاتينية». الفيلم الوثائقي في أميركا اللاتينية. حركته جوليان بورتن. بيتسبرغ: المكتب الصحفي لجامعة بيتسبرغ، ١٩٩٠: ٣-٣٠.

which allowed Chilean filmmakers and international film collectives -such as Proceso (Process), Teleanalisis (Teleanalysis), Cine Ojo (Cinema Eye, in honor to Dziga Vertov's Kino-Eye concept), etc.- to shoot clandestine footage of mass opposition against the dictatorship of Augusto Pinochet. A declaration read at the IX International Film Festival of New Latin American Cinema -which took place in La Havana in 1987- praised the qualities of video and encouraged socially marginalized and unrepresented communities to use the format, democratizing audiovisual production and language. The indigenous video movement, which started in Brazil but quickly spread to communities in other nations, allowed these unrepresented and usually stereotyped groups to produce their own images. Video also allowed the São Paulo and São Bernardo Metal Workers Union to create audiovisual material to be used in union formation.

In Argentina, the video collective Grupo Alavío has been participating in social struggles since the early 1990s. Rejecting the label of media activists, the group sees the “camera as a tool, another arm, like a stick, Molotov,” and is “conscious that at any moment it may be necessary to put down the camera and adopt other roles alongside those struggling.” Alavío has been part of the cooperative factory movement that proliferated in the country after the 2001 economic crisis, when laid-off workers from bankrupted businesses decided to occupy and self-manage the factories. The screening of their film *Chilavert Recupera* (*Chilavert Recovered*) about the occupation of a printing factory inspired unemployed workers from the Zanon ceramic factory to take action. “We consider our documentaries an intervention,” claims the group.

New distribution outlets appeared parallel to these productions; Agora TV offers social programming through online based community television. The initiative was inspired by the seven year run of Utopia Canal 4, which participated in the resistance movement against privatizations and other causes. Agora not only provides new programming, but also screens

شانان، مايكل. «إعادة إكتشاف الفيلم الوثائقي: السياق الثقافي والتعمد.» الفيلم الوثائقي في أميركا اللاتينية. حررته جوليان بورتن. بيتسبرغ: المكتب الصحفي لجامعة بيتسبرغ، ١٩٩٠: ٣١-٤٧.

إسبينوزا، خوليو غارسيا. «من أجل سينما غير كاملة.» Jump Cut، عدد ٢٠، ١٩٧٩: ٢٤-٢٦ ترجمته جوليان بورتن. سُحب عن الإنترنت في ٢٣ تموز/يوليو ٢٠٠٩

(<http://www.ejumpcut.org/archive/onlinessays/JC20folder/ImperfectCinema.html>)

غلايزر، رايموندو وتوماس غوتيريز أليا. «مقابلة مع رايموندو غلايزر،» ضمن المهرجان الدولي للسينما في بيزارو، إيطاليا ١٩٧٣. سُحب عن الإنترنت في ٢٣ تموز/يوليو ٢٠٠٩

(<http://www.filmraymundo.com.ar/english/index.htm>)

لوبيز، آنا م. «عند حدود الفيلم الوثائقي.» الفيلم الوثائقي في أميركا اللاتينية. حررته جوليان بورتن. بيتسبرغ: المكتب الصحفي لجامعة بيتسبرغ، ١٩٩٠: ٤٠٣-٤٣٢.

لوبيز، آنا م. «اباكورة السينما والحداثة في أميركا اللاتينية،» Cinema Journal، مجلد ٤٠، رقم ١ (خريف، ٢٠٠٠): ٤٨-٧٨.

ماك بين، جايمس روي. «ساعة المواقف.» Film Quarterly، مجلد ٢٤، رقم ١ (خريف، ١٩٧٠): ٣١-٣٧.

باراناغوا، باولو أنطونيو. السينما الوثائقية في أميركا اللاتينية. مدريد: كاتيدرا، ٢٠٠٣.

روتشا، غلاوبر. جمالية الجوع. ١٩٦٥. سُحب عن الإنترنت في ٢٣ تموز/يوليو ٢٠٠٩

(http://www.tempoglauber.com.br/english/t_estetica.html)

سولاناس، فرناندو وجايمس روي ماك بين. «فرناندو سولاناس: مقابلة.» Film Quarterly، مجلد ٢٤، رقم ١ (خريف، ١٩٧٠): ٣٧-٤٣.

social documentaries from the 1960s and 1970s. A series featuring Raymundo Gleyzer's work was organized for the anniversary of his disappearance. In Venezuela, community organized Catia TV broadcasts community produced programming created in their own workshops. The station was instrumental in providing coverage of the active resistance against the 2002 coup d'état and the re-seizing of power two days later. The fight of workers, farmers, women, and indigenous peoples became "a singular voice but without losing the struggles' plurality. This unity is needed to move us toward building socialism," states the Catia TV Collective.

Leaning toward socialist ideals, the Latin American documentary is a cinema of opposition. This cinema not only feeds on the representation of a national reality where marginalized and underrepresented populations are protagonists, but also on the clash between these groups and those representing a dominant ideology based on neocolonial principles. Better exemplified by the New Latin American Cinema movement of the 1960s and 1970s, the purpose of this documentary instinct is "to teach, to offer testimony, to denounce, to investigate, to bring history alive, to celebrate revolutionary achievements, to provide space for reflection, to report, to express solidarity, to militate for a cause. These are all needs of revolutionary struggle, both before and after the conquest of power, when they become part of the process of consolidating, deepening, and extending the revolution," (Chanan, 36-37). For revolutionary filmmakers, the camera becomes an instrument of political action, and the film a cultural weapon.

Bibliography:

Burton, Julianne, ed. *Cinema and Social Change in Latin America: Conversations with Filmmakers*. Austin: University of Texas Press, 1986.

Burton, Julianne. "The Camera As 'Gun': Two Decades of

Culture and Resistance in Latin America." *Latin American Perspectives*, Vol. 5, No. 1 (Winter, 1978): 49-76.

Burton, Julianne. "The Hour of the Embers: On the Current Situation of Latin American Cinema." *Film Quarterly*, Vol. 30, No. 1 (Autumn, 1976): 33-44.

Burton, Julianne. "Toward a History of Social Documentary in Latin America." *The Social Documentary in Latin America*. Edited by Julianne Burton. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 1990: 3-30.

Chanan, Michael. "Rediscovering Documentary: Cultural context and Intentionality." *The Social Documentary in Latin America*. Edited by Julianne Burton. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 1990: 31-47.

Espinosa, Julio García. "For an Imperfect Cinema." *Jump Cut*, no. 20, 1979: 24-26 Translated by Julianne Burton. Retrieved online on 07/23/09 (<http://www.ejumpcut.org/archive/onlinessays/JC20folder/ImperfectCinema.html>)

Gleyzer, Raymundo and Tomas Gutierrez Alea. "Interview with Raymundo Gleyzer," at the International Film Festival in Pesaro, Italy 1973. Retrived online on 07/23/09 (<http://www.filmraymundo.com.ar/english/index.htm>)

López, Ana M. "At the Limits of Documentary." *The Social Documentary in Latin America*. Edited by Julianne Burton. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 1990: 403-432.

López, Ana M. "Early Cinema and Modernity in Latin America." *Cinema Journal*, Vol. 40, No. 1 (Autumn, 2000): 48-78.

MacBean, James Roy. "La Hora de los Hornos." *Film Quarterly*, Vol. 24, No. 1 (Autumn, 1970): 31-37.

Paranagua, Paulo Antonio, ed. *El Cine Documental en America Latina*. Madrid: Cátedra, 2003.

Rocha, Glauber. Aesthetic of Hunger. 1965. Retrieved online on 07/23/09 (http://www.tempoglauber.com.br/english/t_estetica.html)

Solanas, Fernando and James Roy MacBean. "Fernando Solanas: An Interview." *Film Quarterly*, Vol. 24, No. 1 (Autumn, 1970): 37-43.

الثورة! اليسار الأميركي اللاتيني الجديد

السيرات الذاتية للمخرجين

¡REVOLUCIÓN!

The New Latin American Left

Filmmakers bios

لويس ماندوكي (الغش، المكسيك ٢٠٠٦)

حاز أول فيلم قصير لماندوكي بعنوان *Silent Music* (موسيقى صامتة) على جائزة في مهرجان كان عام ١٩٧٦. ترشح من بعدها فيلمه الطويل *Gaby, A True Story* (غابي، قصة حقيقية) لجائزتي الغولدن غلوب والأوسكار. حقق المخرج أول نجاح له في هوليوود مع فيلم *White Palace* (القصر الأبيض) تلاه كل من *When a Man Loves a Woman* (عندما يحب الرجل امرأة) و *Message in a Bottle* (رسالة في قنينة) وغيرها. هذا وحاز فيلمه *Innocent Voices* (أصوات بريئة) على جائزة الدب الزجاجي (Glass Bear) في مهرجان برلين السينمائي عام ٢٠٠٥ وعلى جائزة ستانلي كرايمر من نقابة المنتجين الأميركيين. قام ماندوكي عام ٢٠٠٦ بإخراج السلسلة الوثائقية *¿Quién es el Señor López?* (من هو السيد لوبيز؟) التي تناولت المرشح للانتخابات الرئاسية أندريس مانويل لوبيز أوبرادور، وحازت على جائزة شاشة الكريستال (Pantalla de Cristal) في المكسيك.

أليخاندرو لاندس (كوكاليرو)

وُلد لاندس في البرازيل وترعرع في الإكوادور. في عام ٢٠٠٢ تخرّج من جامعة براون حيث حصل على شهادة في الاقتصاد السياسي. بعد أن عمل ككاتب في كل من صحيفة ميامي هيرالد وبرنامج الأخبار الأسبوعي أوبنهيمر بريزنتا، إنتقل إلى بوليفيا ليصوّر فيلمه الطويل كوكاليرو.

ماريا إيلينا وود (ابنة الجنرال)

عملت الصحافية ماريا إيلينا وود، التي تخرجت من جامعة التشيلي الكاثوليكية، كمحررة وكاتبة عمود ومستشارة في تطوير المحتوى لدى العديد من وسائل الإعلام. كما ترأست مهام وضع البرامج في أهم مؤسسات الإرسال والتقنوات التلفزيونية المدفوعة في التشيلي. تضمّنّت الإنجازات العديدة التي حققتها: خلق قسم الأبحاث والعلوم في التلفزيون التشيلي الوطني TVN بين العامين ٢٠٠١ و٢٠٠٢، والإنتاج التنفيذي للسلسلة الوثائقية *Our Century* (قرننا) عام ١٩٩٩، والإنتاج التنفيذي المشترك للفيلم الطويل *El Último Grumete de la Baquedano* (آخر فتى قطارات في محطة باكيدانو) عام ١٩٨٢.

Luis Mandoki (Fraude, México 2006)

In 1976 his first short film entitled *Silent Music* was awarded awarded at the International Amateur Film Festival of the Cannes Film Festival. His feature film *Gaby, A True Story* was nominated for two Golden Globe awards and one Academy Award. He made his successful debut in Hollywood with the film *White Palace* followed by *When a Man Loves a Woman* and *Message in a Bottle* among others. His film *Innocent Voices* was awarded the Glass Bear at the 2005 Berlin Film Festival and the Stanley Kramer Award given by the Producers Guild of America. In 2006 he directed the documentary series *¿Quién es el Señor López?* (*Who is Mr. Lopez?*) about the presidential candidate Andrés Manuel López Obrador which was awarded the Pantalla de Cristal Prize in Mexico.

Alejandro Landes (Cocalero)

Alejandro Landes was born in Brazil, and grew up in Ecuador. He graduated from Brown University in 2003 with a degree in political economy; and after a stint as a writer for The Miami Herald and Oppenheimer Presenta, a weekly news show, he went to Bolivia to shoot *Cocalero*, his first feature film.

María Elena Wood (La Hija del General / The General's Daughter)

A journalist from Universidad Católica de Chile, María Elena Wood has worked as an editor, columnist and adviser in content development for diverse communication media. She has lead programming projects for major Chilean television broadcasters and pay TV channels. The numerous challenges she has taken on include implementation of the Research and Development department of Televisión Nacional de Chile (TVN, 2001-2003), executive production of the documentary series *Our Century* (1999), and executive co-production of the feature film *El Último Grumete de la Baquedano* (1982).

ماريانو كوهن وغاستون دوبرا (أنا الرئيس)

نال دوبرا وكوهن العديد من الجوائز المرموقة في حقل السينما التجريبية بفضل أفلام ك El Hombre que murió dos veces (الرجل الذي مات مرتين) و Cirugía en pañales (جراحة في الحفاضات) و Perro (كلب) و Camus (كامو) و Circuito (الحلقة) و Venimos llenos de tierra (نحن مغطون بالتراب) و Hágalo usted mismo (إفعل ذلك بنفسك) و Soy Francisco López (أنا فرنسيسكو لوبيز). أخرج أيضاً مجموعة من الأفلام الطويلة كالتوثائقي التجريبي Enciclopedia (الموسوعة) و TV Service (خدمة التلفزيون) بالإضافة إلى الفيلم المثير للجدل Yo Presidente (أنا الرئيس). يقوم المخرجان حالياً بالترويج لأول فيلم خيالي طويل لهما بعنوان El artista (الفنان).

خاو موريرا سائس: (فترات متقطعة)

خاو موريرا سائس هو مخرج أفلام وثائقية من البرازيل. قام سائس عام ١٩٨٥ بكتابة سيناريو السلسلة الوثائقية Japan, a Journey in Time (اليابان، رحلة في الزمن) و عام ١٩٨٧ بإخراج China, the Empire of the Center (الصين، إمبراطورية الوسط) وكتابة سيناريو السلسلة التلفزيونية Poetry is one or two lines and behind it a huge landscape (الشعر سطر أو سطران وخلفيته مشهد ضخم) عن الشاعرة أنا كريستينا سيزار. عام ١٩٩٠ قام بإخراج الوثائقي Blues (موسيقى البلوز) ومن بعدها الوثائقي Jorge Amado (خورخي أمادو) عن العلاقة بين الأعراق في البرازيل لقناة الكابيل GNT، وسلسلة Futebol التي تشارك إخراجها مع آرثر فونتس. كما أخرج مع كاتيا لوند فيلم News of a Personal War (أخبار حرب شخصية) عن العنف المدني في البرازيل. في العام ٢٠٠٠ قام بالتعاون مع الصحفي ماركوس سا كوربا بإخراج كل من The Valley (وهو وثائقي عن النكبة البيئية في وادي بارايا و Santa Cruz: Holy Cross (سانتا كروز: الصليب المقدس) عن نمو الكنيسة الإنجيلية في ضواحي ريو دي جانيرو. في العام ٢٠٠٢ أخرج سائس أول فيلم وثائقي له Nelson Freire (نيلسون فرييري) وفي ٢٠٠٤ أطلق Intermissons (فترات متقطعة) وهي نظرة وراء الكواليس إلى عملية إنتخاب لوبيز إنياسيو لولا دا سيلفا رئيساً للبرازيل.

Mariano Cohn and Gastón Duprat (Yo Presidente / I President)

Gastón Duprat and Mariano Cohn have received several prestigious awards in the field of experimental cinema, such as *El hombre que murió dos veces* (*The Man who Died Twice*), *Cirugía en pañales* (*Surgery in Dippers*), *Perro* (*Dog*), *Camus*, *Circuito* (*Circuit*), *Venimos llenos de tierra* (*We are Covered in Dust*), *Hágalo usted mismo* (*Do it Yourself*), and *Soy Francisco López* (*I am Francisco López*). They have also created a number of feature films such as the experimental documentary *Enciclopedia* (*Encyclopedia*), *TV Service*, and the controversial *Yo Presidente* (*I President*). They are currently promoting their first fiction feature film entitled *El artista*.

João Moreira Salles (Entreatos / Intermissions)

João Moreira Salles is a documentary filmmaker from Brazil. In 1985, he wrote the screenplay for the documentary series *Japan, a Journey in Time*. In 1987, he directed *China, The Empire of the Center* and wrote the screenplay for *Krajberg, the Poet of the Remains*. Two years later he directed the television series *America* and the documentary *Poetry is one or two lines and behind it a huge landscape* about poet Ana Cristina César. In 1990, he directed *Blues*. For cable channel GNT, he directed the documentary *Jorge Amado*, about race relation in Brazil and the series *Football*, co-directed with Arthur Fontes. Together with Katia Lund, he directed *News of a Personal War*, about urban violence in Brazil. In 2000, he directed *The Valley*, a documentary about the environmental devastation of the Paraíba Valley and *Santa Cruz: Holy Cross* about the growth of an evangelical church in the suburbs of Rio de Janeiro. Both these films were made with journalist Marcos Sá Corrêa. In 2002, Salles directed *Nelson Freire*, his first film documentary. In 2004, he launched *Intermissions*, a behind-the-scenes look at the election of Luiz Inácio Lula da Silva, Brazilian president.

This program is generously funded by
Open Society Institute