نام تو را
در ناامیدی نمی‌طلبم!
سینمای شیلی در انقلاب و تبعید
جان کینگ
ترجمه دلارام کارخیران
سالوادور آلنده

من به ملتمان و سرنوشتش ایمان دارم. مردان دیگری وجود خواهند داشت، و به زودی گذرگاه‌های بزرگ، دوباره بازخواهند شد، جایی که مردان و زنان آزاد، برای ساختن جامعه‌ای آزاد، بر آن قدم خواهند زد. پاینده باد خلق! پاینده باد کارگران! این‌ها حرف‌های آخر من هستند. من می‌دانم که از خودگذشتگی بی‌ثمر نخواهد بود.

سالوادور آلنده، ۱۱ سپتامبر ۱۹۷۳

ریشه‌های سینمای جدید

ردپای سرچشمه‌های «فرهنگ فیلم نو» در شیلی را در ظهور فعالیت‌های فرهنگی «جهانی شدن شیلی» در سال‌های ۱۹۵۰، می‌توان یافت. در اواسط دهه، انجمن سینمایی ایجاد شد که با یک مجله فیلم، یک برنامه رادیویی و نمایش هفتگی فیلم‌های خارجی، رویکردی پیشرفته‌تر به فیلم را تقویت می‌کرد. این فعالیت‌ها به تمایلی شدید، برای تحت‌تأثیر قرار دادن روند فیلم‌سازی، منجر شد و در سال ۱۹۵۹ مرکز سینمای تجربی در دانشگاه و به مدیریت سرجیو براوو، مستندساز جوان، دایر شد. براوو در مورد این سال‌های اولیه، چنین می‌گوید: ما می‌خواستیم زبان تازه‌ای پیدا کنیم، تا به‌طور کامل از آنچه ما، آن را به‌عنوان سینمای رسمی شیلی می‌شناختیم، مستقل شویم. ما به‌شدت تحت‌تأثیر کارهایی بودیم که فرناندو بیری انجام می‌داد. او در سال ۱۹۵۶ اولین مدرسه فیلم مستند آمریکای لاتین را ایجاد کرد... در سانتفه آرژانتین. او کار خود را باعنوان رئالیسم انتقادی، گونه‌ای از نئورئالیسم، متمایز کرد، اگرچه دقیقاً شبیه آن نبود. افراد زیادی برای تحصیل به آن مدرسه رفتند. در این فاصله، ما نمایشگاه‌هایی از سفالینه‌های اشیای حصیری به راه انداختیم. کاملاً دیوانه بودیم، نور را کشف می‌کردیم، شفق جنوبی‌مان را کشف می‌کردیم که نوری ساحلی و غنی از رنگ بود... من تا جایی که توانستم، همه را به فیلم تبدیل کردم.

مستندهای خود براوو، بر سنت‌های عام بومی و رسوم متمرکز بود. او علاقه‌اش به کاوش درفرهنگ عامه بومی را به کلاس‌هایش در دانشگاه آورد. او مشوق تولید مستندهای کوتاهی بود که سینما دوستان تازه‌کاری مثل دومینگو سیرا و پدرو شاسکل می‌ساختند. سایر هنرمندان هم، پیگیرانه درگیر بازیابی سنت‌های فراموش شده بودند. ویولتا پارای موسیقیدان از شهر بیرون رفت تا سروده‌های سنتی مردمی و آوازهای اجتماعات روستایی را بیاموزد و آن‌ها را به جوامع بزرگتر شهری آورد. او «آرپیلراز»، چهل‌تکه‌ها سوزن دوزی شده توسط زنان را هم به نمایش گذاشت، و فرهنگ عامه وارد جهان هنری‌ای کرد که تحت تسلط فرم‌های اروپا و آمریکای شمالی بود.

ویولتا پارا و سرجیو براوو دو تن از نسل دانش‌آموختگانی بودند که تحول در فرهنگ شیلی در سال‌های ۶۰ را آغاز کردند و اینان بخشی از یک جنبش گسترده‌ی سیاسی بودند که از ضرورت تحول پس از رکود دوران حکومت الساندرمی و ایبانز در فاصله سال‌های ۱۹۶۴-۱۹۵۲ حمایت می‌کردند.

در انتخابات ریاست جمهوری سال ۱۹۶۴ دو نامزدی که طرح اصلاحات همه جانبه اجتماعی و سیستم اقتصادی را ارایه داده بودند - ادواردو فری دموکرات مسیحی و سالوادور آلنده سوسیالیست - بیش از ۹۰٪ آرای مردمی را کسب کردند. فری به‌خاطر برنامه «انقلاب در آزادی» برنده انتخابات شد. برنامه‌ای که خواستار ایجاد راه میانی جدیدی، بین قطب جناح راست و احزاب سیاسی مارکسیست بود. تعداد کسانی‌که صلاحیت رأی دادن داشتند، در فاصله سال‌های ۱۹۶۴ - ۱۹۵۲ سه برابر شده بود و دموکرات مسیحی‌ها به آرای زیادی، خاصه از بین زنان و کارگران کم درآمد شهری، دست یافتند. آن‌ها حزب تحت حمایت سازمان‌توسعه بین‌المللی آمریکا هم بودند چرا که شیلی، یکی از بهترین موارد برای آزمودن طرح «اتحاد برای توسعه» بود. طرحی که قصد داشت قدرت احزاب مارکسیست را از طریق مدرنیزاسیون اجتماعی و اقتصادی نابود کند. ترس از به‌وجود آمدن «کوبایی دیگر» نیروهای امنیتی آن روزهای آمریکایی شمالی را فراگرفته بود. حدود نیمی از هزینه‌های رقابت‌های انتخاباتی دموکرات مسیحی‌ها را ایالات متحده

پرداخت. بخش عظیمی از این پول صرف تبلیغات در رسانه‌ها شد، آن‌ها تصاویری از آنچه وقوعش در صورت برنده شدن سرخ‌های خطرناک محتمل می‌شد را نشان می‌دادند. فیلم‌های کوتاه خبری کشیش‌هایی را نشان می‌دادند که به اعترافات مردانی گوش فرا می‌دادند که به دستور مارکسیست‌ها شلیک می‌کردند و اخبار پر از شایعات هراس‌انگیز ضد مارکسیست بود. در همان زمان سرجیو براوو عضو ستاد انتخاباتی سالوادور آلنده، فیلمی مستند ساخت (**در بند کشانندگان مردم** ۱۹۶۴) که اداره سانسور آن را توقیف کرد. تصویرهای تانک‌های روسی و نظامیان کوبایی، تبلیغات رادیویی تحت حمایت سازمان سیا همراه با برنامه‌هایی که بر سرشت میانه‌روی دموکرات مسیحی‌ها تاکید می‌کردند هم تأثیر قابل ملاحظه‌ای بر نتیجه انتخابات گذشت. ناکامی اتحاد چپ به بحث‌های داخلی گسترده‌ای انجامید. بحث‌هایی که فقط در مورد انتخابات نبودند (این که چرا چپ سنتی نتوانست رای دهندگان جدیدی را جلب کند)، بلکه به کارکرد هژمونی (سلطه) و ضرورت توجه فعالان فرهنگی به مقابله با ارزش‌های «متعارف» و خارج کردن فعالیت فرهنگی از دست جناح راست یا حزب دموکرات مسیحی نیز می‌پرداختند. بنابراین احزاب مارکسیستی در کنار بحث‌هایی که درباره استراتژی و تاکتیک مطرح می‌کردند، به شکوفا کردن فعالیت‌های‌شان در تئاتر موسیقی و سینما نیز پرداختند.

این فعالیت‌ها در فرم‌های گوناگون فرهنگی دیده می‌شد. البته پویاترین آن در موسیقی بود. خودکشی ویولتاپارا در سال ۱۹۶۷ مشوق خواننده‌ها و موسیقی‌دان‌هایی از خانواده او (آنجل و ایزابل پارا) و از میان دانشگاهیان شد. در تظاهرات سیاسی که در اواخر دهه‌ی ۱۹۶۰ و در راه‌پیمایی‌های مربوط به انتخابات به اوج خود رسید، صدها هزار نفر سروده‌های ویکتور خارا و پاتریشیو مانس را می‌خواندند و بالا و پایین می‌پریدند و فریاد می‌زدند «هر کس در این شور همگانی شرکت نکند فاشیست است». در همین حین تئاتر هم نوزایی را تجربه می‌کرد. شاخص‌ترین گروه‌های تئاتر این دوره؛ ایستوس، گروه ال آلف، تئاتر ارانت و تئاتر کالج بودند. اکثر بازیگران این گروه‌ها از میان بازیگران فیلم‌های سینمای نوی شیلی انتخاب می‌شدند.

شاعران هم تحت تسلط و رهبری پابلو نرودا در صحنه حضور داشتند. نرودا به‌عنوان نامزد حزب کمونیست در انتخابات سال ۱۹۷۰ برای رهبری جبهه‌ی مردمی حضور داشت. در برابر زبان بلیغ و قدرتمند نرودا، نیکانور، برادر ویولتاپارا، ضد شاعری از نسل سال‌های شصت ایستاده بود. سینما هم بخشی از این حرکت جمعی برای ایجاد تغییرات اجتماعی محسوب می‌شد. دموکرات مسیحی‌ها دست به اصلاحاتی جزیی زدند که البته قادر به رفع مشکل بنیادی نابرابری‌های موجود در جامعه شیلی نبود (ملی کردن صنعت مس در شیلی وضعیت بهتری برای شرکت‌های آمریکایی به وجود آورد و اصلاحات ارضی نیز بسیار محدود بود)، و در راستای همین اصلاحات، حرکت‌های بسیار کم مایه‌ای نیز در حمایت از سینما انجام دادند. آن‌ها برای ارتقاء صنعت فیلم‌سازی به تشکیل شورایی بسنده کردند و در سال ۱۹۶۷ درصدی از بودجه را به تهیه‌کنندگان بومی اختصاص دادند. حمایت‌های دولت از سینمای شیلی مشابه روند ملی شدن معادن مس و اصلاحات ارضی بود. یعنی آن‌ها می‌خواستند بدون ایجاد تغییرات بنیادی، اصلاحاتی را به عمل آورند. در حوزه فیلم‌سازی تجلی این حمایت‌ها، تنها در بخش تولید دیده می‌شد و در بخش‌های توزیع، پخش و مسأله نفوذ توزیع‌کنندگان خارجی، هیچ دخالتی صورت نمی‌گرفت.

عموماً سال‌های ۱۹۶۸ و ۱۹۶۹ به‌عنوان سال‌های آغازین ظهور فیلم‌سازان جوان شیلی، در نظر گرفته می‌شود. در این سال‌ها، پنج فیلم داستانی ساخته شدند: **سه بیر غمگین** اثر رائول روئیز، **نیترات خوئین** اثر هلویو سوتو، **عشق من والپاریزو** اثر آلدو فرانسیا، **شغال ناهیولترو** اثر میگول لیتین و **شاهدان** اثر کارلوس السر. در این دوره، گروه‌های مختلف سینماگران با ایدئولوژی‌ها و زیبایی‌شناسی‌های متفاوت شکل گرفتند. تمام فیلم‌سازان با امکانات محدودی کار می‌کردند، مثلاً روئیز، السر، فرانسیا و لوتین، پشت سر هم و با یک دوربین مشترک فیلم‌های‌شان را ساختند. موضوع مشترک همه فیلم‌ها، شور فرهنگی اواخر سال‌های ۶۰ بود و همه تحت‌تأثیر شکوفایی سینمای آمریکای لاتین بودند و گواه این مسأله گردهمایی فیلمسازان آمریکای لاتین است که توسط آلدو فرانسیا در

۱۹۶۷ گردهمایی، آلدو فرانسیا،در بینیا دل مار است.
سه ببر غمگین، اولین فیلمی که در سال ۱۹۶۷ پخش شد، روئیس را به‌عنوان تجربی‌ترین سینماگر میان هم نسلانش مطرح کرد. عنوان فیلم که تلفظ اسپانیایی‌اش دشوار است و باعث پیچش زبان می‌شود اشاره به اثری دارد که به شکاف‌های بین دال و مدلول می‌پردازد، ژانرها را کشف می‌کند و مسائل بازنمود را نشان می‌دهد. سه ببر غمگین را می‌توان به صورت متنی ادبی خواند: سه ببر غمگین قهرمانان خرده بورژوایی هستند که در بارها می‌نشینند. آن‌ها درباره همه چیز و همه چیز حرف می‌زنند و قادر نیستند با واقعیت‌های دگرگون شونده‌ی جامعه ارتباط برقرار کنند. زبان آن‌ها، از سویی واقع گرایانه و از سوی دیگر ادبی است: الگوی این متن نیکانور پارا است. شاعری که از سال‌های ۱۹۵۰ برای شکستن سیطره شعرهایی که به شعرهای نرودایی مرسوم بودند، اقدام کرد و مجموعه کنایه آمیز «ضد اشعار» را که به شدت شخصی، طنزآلود و نیشدار بود منتشر کرد. پارا یک احساس آنارشیستی منحصر به خود داشت که همین رویکرد در فیلم روئیس دیده می‌شود:

مستقل از طرح‌های کلیسای کاتولیک
من رسماً اعلام می‌کنم که کشور مستقل هستم
... باشد که کمیته مرکزی مرا ببخشاید

فیلم را به پارا اهدا کردند، فیلمی که مخاطب را به تجدید نظر در انتظاراتش از ژانر (به‌خصوص ژانر ملودرام)، و ترکیب‌بندی (کمپوزیسیون) وامی‌داشت: شخصیت‌ها در داخل و خارج قاب سرگردان بودند و دوربین در جاهای نامعمولی قرار می‌گرفت: «ایده این بود که دوربین را در جایی بگذاریم که بهتر ببیند، جایی‌که باید باشد. معنایش این است که، همیشه چیزهایی راه دید دوربین را سد می‌کنند و چیزها از یک موضع آرمانی به خوبی دیده نمی‌شوند. یک رویکرد ضد درام نیز وجود داشت... » روئیس مدتی با بری در مدرسه سانتافه آرژانتین، درس‌خوانده بود. اما مستندهای نئورئالیستی که در آنجا تدریس می‌شدند،نتوانسته بودند او را قانع کنند که «انگار هر کس در آمریکای لاتین زندگی می‌کند موظف است فیلم مستند بسازد!» بررسی‌های شفاف و کنایی او از نقاط قوت و ضعف فرهنگ‌سیاسی آمریکای لاتین در طول سال‌های به‌وجود آمدن دولت وحدت مردمی (۱۹۷۳-۱۹۷۰) ادامه یافت و در این مدت او به سبک‌های مختلفی فیلم می‌ساخت.
آلدو فرانسیا، پزشک کودکان بود که به فیلم‌سازی روی آورد. او از تجارب تخصصش در فیلم «عشق من، والپاریزو» بهره برد و به سراغ مشکلات کودکان به عنوان قربانیان بی‌گناه جوامع کشورهای در حال توسعه رفت. فیلم در مورد داستان واقعی مردی است که به‌خاطر سرقت در زندان به‌سر می‌برد و نمی‌تواند از غرق شدن خانواده‌اش در بزهکاری و فحشاء جلوگیری کند. از سوی دیگر، فیلم یادآوری شاعرانه از بندرگاه والپاریزوست. سوتو ترجیح داده بود که یک پرده‌ی تاریخی بزرگتر را در نیترات خونین (Caliche Sangriento)، نقاشی کند. تحلیلی ضدامپریالیستی از جنگ اقیانوس ۱۸۷۹ (شیلی بر علیه بولیویا وپرو). از نظر سوتو، برنده نهایی این جنگ‌ها، حرص دیوانه‌وار انگلستان برای تصاحب منابع نیترات شیلی بود. و پیروزی شیلی در جنگ، باعث شد که او بتواند قلمروش را با دسترسی به صحرای غنی از نیترات آتاکاما وسعت ببخشد و منابع معدنی با ارزشی را تصاحب کند که حداقل نیمی از بودجه کشور در چهل سال بعدی را تامین می‌کرد. در این فیلم، جنگ آغاز سیطره امپریالیسم بر کشورهایی بود که منابع غنی معدنی داشتند. امپریالیسمی که بعدها از انگلستان به آمریکا تغییر کرد.
مردمی‌ترین فیلم این گروه، فیلم **شغال ناهیولترو** بود که نیم‌میلیون نفر برای دیدن آن به سینماها رفتند. اهمیت سیاسی این فیلم، پرداختن به ادعاهای دموکرات مسیحی‌ها در دوران حکومت قبلی یعنی دولت الساندری بود: می‌خواست برای گروه‌های حاشیه‌ای امنیت اجتماعی تأمین کند تا از مشارکت آن‌ها در احزاب مارکسیست جلوگیری کند. دموکرات مسیحی‌ها، تحت‌تأثیر نظریات خورخه اهومادا، وعده ساختن صدها نوانخانه برای رعیت‌های بی‌خانمان را اعلام کردند. آن‌ها به دنبال کوتاهترین راه بودند و فیلم رنج مردمان روستایی فقیر را نشان می‌داد: داستان واقعی مردی روستایی و فقیر که

در یک اقدام خشونت‌آمیز در حین مستی، زنی بی‌خانمان و پنج فرزند او را به قتل رسانده بود. در اخبار تحریک‌آمیز سال ۱۹۶۰ این مرد «شغال» نامیده شده بود. اما لیتین رویکردی متفاوت دارد. او در فیلمش نشان می‌دهد که شرایط اجتماعی پر از دلسردی و ناامیدی، بستر چنین اتفاقاتی است و جامعه انعطاف‌ناپذیر از قوانینی تبعیت می‌کند که از سویی جرم را ترویج می‌دهند و از سوی دیگر، مجرم را اعدام می‌کنند. «الکل، مذهب، لبخندها، قانون و حتی مهربانی، ابزارهای نظامی هستند که برای به زانو درآوردن مردم طراحی شده است».

لیتین چندین سال را صرف تحقیق حول این موضوع کرد و فیلم مستند بازسازی شده‌ای است که به لایه‌های مختلف واقعه می‌پردازد: واقعیت‌های بی‌روح، تفسیرهای احساسی، بازسازی مصاحبه‌هایی با شاهدان اصلی با حضور یک خبرنگار، صدای متهم که خوزه نام داشت. این شیوه روایی، در نیمه اول فیلم با تصاویر خوزه، پس از دستگیری و در بند و جمعیتی که خواهان ریخته شدن خون او بودند، همراه بود. فیلم به‌سوی گذشته می‌رود و لحظات کلیدی زندگی خوزه را دنبال می‌کند از جمله محرومیت‌های دوران کودکی و ناامیدی‌های پی در پی او. خوزه رشد می‌کند و بزرگسالی را می‌بینیم که یک حاشیه‌نشین فقیر است و شغل‌های گوناگونی را تجربه کرده است. نقش فعال و پر توان دوربین در بخش اول فیلم و حرکت بین زمان گذشته و حال، در قسمت دوم فیلم جای خود را به روایتی نسبتاً ثابت می‌دهد که طی آن خوزه در زندان، با قانون و زبان فرهنگ آشنا می‌شود. لیتین بی‌رحمانه وضعیت ایدئولوژیکی نهادهای قانونی، قوانین کیفری، آموزش و پرورش و مذهب را بررسی می‌کند و نشان می‌دهد که چطور همین مجموعه قوانین آگاهی رشدیابنده‌ی خوزه را نابهنجار جلوه می‌دهد و زمینه را برای اعدام او فراهم می‌کند. خوزه در این قسمت از فیلم به نوعی احساس همبستگی دست می‌یابد (تا حدی که در حیاط زندان فوتبال راه می‌اندازد). او مهارت‌ها، آرزوها و اهداف زیادی کسب می‌کند و این‌همه به امید عضو شدن است. اگر او بخشوده شود به گفته خودش: «فروتن، سختکوش، مفید برای جامعه و کمک حال مادر» خواهد بود. اما این انعطاف پذیری و طرح‌های او در نهایت حس انتقام‌جویی جامعه را ارضا نمی‌کند.

دوره‌ی وحدت مردمی

ال چاکل در مبارزات انتخاباتی ریاست جمهوری سال ۱۹۷۰ مطرح شد و عنصر مهمی در بسیج مردم بود. ائتلاف وحدت مردمی با کمترین اختلاف آرا برنده انتخابات شد: سالوادور آلنده ۳۶٪، نامزد جناح راست، جرج السالندری ۳۵٪ و دموکرات مسیحی‌ها ۲۸٪. راستی‌ها فکر می‌کردند بدون ائتلاف با دموکرات مسیحی‌ها و برمبنای مخالفت شدید با اصلاح طلبان و افراطیون (radicalism)هم می‌توانند انتخابات را ببرند. جبهه‌ی وحدت مردمی خوشبین بود زیرا معتقد بود که با رای دموکرات مسیحی، بیش از دو سوم کشور به نفع اصلاحات رای خواهند داد. قانون اساسی کشور حفظ شد و آلنده به حکومت رسید ولی اقدامات او پیوسته و در همه‌ی مراحل با مخالفت یکصدا و جنجالی مخالفان روبرو می‌شد. چرا که ائتلاف وحدت مردمی، ائتلاف انتخاباتی بود و آلنده برای فائق آمدن بر تفاوت‌های موجود بین دو حزب مارکسیست با مشکلات جدی مواجه شد. تحلیل فاندز به روشن شدن این موضوع کمک می‌کند:

دولت وحدت مردمی برای حل اختلافات سوسیالیست‌ها و کمونیست‌هاهیچ کاری انجام نداد. دولت مردمی آن‌ها را ندیده گرفت و به اشتباه همان طور که سیر وقایع بعدا نشان داد- گمان کرد که واقعیت مبارزه‌ی سیاسی آن‌ها را از صحنه خارج خواهد کرد. در حالی‌که این کشمکش‌های حل نشده به بن بست‌های متعدد سیاسی و اتخاذ سیاست‌های متناقض منجر شد. این مجموعه عوامل باعث شد که گروه‌های مخالف دولت را ستمگر و بی‌هدف بدانند و چپ‌های افراطی، آن‌را به داشتن سیاست‌های تردیدآمیز متهم کردند.

کمونیست‌هامعتقد بودند که ائتلاف پارلمانی با عناصر پیشرو بورژوا به‌یک انقلاب ملی دموکراتیک می‌انجامد. و سوسیالیست‌ها معتقد بودند که کار با ساز و کارهای موجود حکومتی قطعا به بن بست سیاسی می‌انجامد. بنابراین دولت وحدت مردمی، فاقد استراتژی مناسب بود و بازیچه‌ی نیروهای

داخلی و خارجی می‌شد. جناح راستی‌ها، خرابکارانی که از خارجی‌ها دستور می‌گرفتند، مخالفینی که در کنگره بودند و ستیزی که میان اعضای شش حزب عضو ائتلاف وجود داشت، هر تصمیم دولت را به توافقی بینابینی و شکننده تبدیل می‌کرد. با وجود همه این سختی‌ها، دولت اولیه توانست به آنچه «حد اعلای اقتصاد» می‌نامیدش برسد. از جمله با ملی کردن منابع معدنی که در اختیار آمریکا بود و به‌دست گرفتن کنترل بانک‌ها، تعدادی از کارخانه‌های صنعتی و نزدیک ۲/۵ میلیون هکتار زمین. همین نقاط ضعف و قوت دولت در سینمانیز منعکس می‌شد. فیلم‌سازان با شادمانی پیروزی را می‌ستودند و بیانیه‌ی پر شوری (به قلم میگوئل لیتین) صادر کردند. در هاله‌ای از ابهام، در این بیانیه اعلام شده بود که سینمای شیلی به‌سوی ملی شدن، مردمی شدن و انقلابی شدن پیش می‌رود. پس وظیفه سینماست که به شهادت قهرمانان، موضوع استقلال، رهبران کارگری بی‌نام و نشان بپردازد و از تسلط راستی‌ها بر حافظه تاریخی مردم جلوگیری کند. این بیانیه، مبارزه با فرقه‌گرایی و کنترل‌های خفقان‌آور بوروکراتیک را نیز از اهداف خود می‌دانست و وعده می‌داد که راه‌های نوی دیدن را به تماشاگران می‌آموزد. وظیفه تبدیل بیانیه به واقعیت در مدارس فیلم شیلی به میگوئل لیتین سپرده شد. لیتین با مشکلات فراوانی مواجه بود. اول این‌که روند توزیع یا به عهده شرکت‌های آمریکایی بود و یا در پایتخت کشورهای تحت سیطره آمریکا. از سوی دیگر طبق وعده‌های انتخاباتی دولت در مورد ملی کردن منافع آمریکا، حس انتقام‌جویانه آمریکای شمالی‌ها نسبت به کشوری که به گفته کیسینجر، آنقدر احمق بوده که دولت مارکسیست انتخاب کرده، اجتناب‌ناپذیر بود. IT&T(شبکه مخابرات)، می‌خواست کاری کند که اقتصاد «فریاد بزند». با ملی شدن شرکت‌های آمریکایی، عملیات مخفی سیا شروع شد که عبارت بود از رساندن پول و سرمایه‌ی لازم به روزنامه‌ها و احزاب مخالف دولت. برای مقابله با این اقدامات، رییس مؤسسه صادرات فیلم جک والنتی، دستور تعلیق واردات فیلم‌های آمریکایی را در ژوئن ۱۹۷۱ صادر کرد. بر عکس شرایط امروز، توزیع‌کننده‌های آمریکایی بالاترین میزان تعرفه پخش را از درآمد اندک نمایش فیلم در شیلی، می‌خواستند. آن روزها شاهد سالن‌های خالی و تعطیلی سینماها بودیم. صنعت فیلم شیلی متقابلا با سازماندهی مبادله‌ی فیلم با بلغارستان، کوبا، مجارستان، و چکسلواکی سعی کرد با این روند مقابله کند که نتیجه‌ای جز نومیدی تماشاگران به دنبال نداشت و زمینه را برای این ادعای جناح راست فراهم کرد که بازار پر شده است از تبلیغات مارکسیستی. توزیع و نمایش فلیم با مشکلات بسیاری روبرو بود و وقت کافی برای اعمال سیاست‌های اصلاحی وجود نداشت.

میگوئل لیتین با شور و اشتیاق فراوان و ایده‌های بدیع هدایت صنعت فیلم شیلی را به عهده گرفت. اما ده ماه بیشتر نگذشته بود که او خسته از مشکلات بوروکراتیک،استعفا داد. زیرا بسیاری از مقامات از قبل سر کار بودند و امکان تعویض آن‌ها وجود نداشت و اعضای جناح‌های متفاوت ائتلاف وحدت مردمی نیز هر یک سهم خود را می‌خواستند. رقابت‌های فرساینده انرژی و توان مشارکت‌را کاهش می‌داد. لیتین کارگاه‌هایی ترتیب داد که به بخش‌های اصلی سینما از جمله مستند، داستانی و سینمای کودک می‌پرداختند. گرچه هیچ‌کدام از این ایده‌ها، قادر نبود روال متعارف مستندسازی را کنار بگذارد. در دوران آلنده، هیچ فیلم‌ساز شیلیایی، برای هیچ فیلم داستانی، بودجه‌ای دریافت نکرد. بنابراین فیلم‌سازان با این‌که از تسهیلات فیلم شیلی استفاده می‌کردند، اما ترجیح می‌دادند فیلم‌های شخصی‌شان را خارج از بخش‌های اداری بسازند. لیتین البته معتقد است که سینمای شیلی پیشرفت‌های قابل توجهی کرده است: ساختار رسمی سینماشاهد تحولات قابل ملاحظه‌ای بوده است از جمله: تاسیس شرکت ملی توزیع، پیشرفت روند ملی شدن سینما، نمایش فیلم‌های جدید آمریکای لاتین در سطح کشور... پیشرفت قابل ملاحظه‌ی لوازم فنی به‌خصوص صدای سالن‌ها، لابراتوارها و دوربین. از بین کسانی که از این اقدامات بهره‌مند شدند، می‌توان به فیلم‌سازان جوانی مثل سرجیو و پاتریشیو کاستیلا و کلادیو ساپیاین اشاره کرد که استعدادهای‌شان در تبعید شکوفا شد. تفاوت نگاه‌ها، منابع ناکافی و سرعت اتفاقات از شکل‌گیری منسجم جلوگیری کرد. تاریخ سینما در دولت وحدت مردمی چهل تکه‌ای از گرایشات گوناگون است.

لیتین فیلم سرزمین موعود را قبل از کودتا به پایان رساند ولی مراحل پس از تولید در پاریس انجام شد. لیتین آنقدر خوش‌اقبال بود که به‌عنوان پناهنده‌ای تبعیدی به پاریس برود. او که در جریان پاکسازی موسسه‌ی فیلم شیلی و پس از کودتا، دستگیر شد، به لطف سرهنگی ارتشی که فیلم‌هایش را تحسین می‌کرد، موفق به فرار شد. فیلم سرزمین موعود به موفقیتی بین‌المللی دست یافت، چون به‌نظر می‌رسید کودتای خونین ۱۱ سپتامبر ۱۹۷۳ را پیش‌بینی کرده بود. وقایع فیلم مربوط به سال ۱۹۳۲ بود و طغیان سوسیالیست‌ها به رهبری افسر نیروی هوایی مارمادوک گرو بر ضد رییس جمهور استوان مونترو را به تصویر می‌کشید. حکومت گرو فقط ۱۱ روز دوام آورد اما محبوبیت مردمی (او از حمایت نهادهای کارگری و انجمن‌های شهری بهره‌مند بود) از او افسانه‌ای ساخت. لیتین با دنبال کردن سیر زندگی رهبر دهقان، خوزه دوران و همراهانش، به زنده کردن خاطره‌ای جمعی پرداخت. آن‌ها سعی می‌کردند با نیروهای گرو ارتباط بگیرند و مدینه فاضله سوسیالیستی خود را در پالمیلا در جنوب شیلی بنا کنند.

لیتین از ترفندهای متفاوتی استفاده کرده است که به او امکان خوانش‌های تاریخی.تمثیلی و اسطوره‌ای را به وجود می‌آورد. پیرمردی داستان خود از وقایع سال ۱۹۳۰ را روایت می‌کند؛روایتی که با خاطرات ساخته می‌شود. آوازهای فولکلوریک، جای‌جای فیلم را پر کرده‌اند و بر ارزش آن‌ها به مثابه‌ی تاریخ معتبر مردمی قبل از سلطه‌ی فرهنگ چاپ تاکید می‌کند. برگ‌هایی از تاریخ مثل ظهور اوهیجین در برابر مخالفان و دوشیزه کارمل، راهبه شیلیایی حامی فقرا و ثروتمندان هم در اثر دیده می‌شوند. شیوه‌ی اغراق آمیز و غیر طبیعتگرای داستان گویی تاثیر شگرفی بر مخاطب می‌گذارد. در هر حال تاریخ درهم متن بایست بازسازی می‌شد و وقایع سال‌های اولیه ۱۹۳۰ به گونه‌ای هول انگیز با وقایع ۱۹۷۰ موازی می‌شوند. پس از دوره‌ای طولانی، کارگران قدرت را به دست می‌گیرند؛ارتباط آن‌ها با بورژوازی محلی، خصمانه و تردیدآمیز بود. نهادهای تثبیت شده، زبان و در نتیجه قدرت را در اختیار خود دارند. خوزه دوران در جایی می‌گوید: «کلام و بحث کافیست چون در حکومت‌های دیکتاتوری همیشه پولدارها، بیش از دیگران از آن‌ها بهره می‌گیرند.» اگر کنترل زبان به دست پولدارها باشد، تمام قدرت نزد آنان است. ارتش برای قتل‌عام دوران و دنباله‌روهایش وارد عمل می‌شود. از دید لیتین، راه صلح‌آمیز و دموکراتیک به سوی سوسیالیسم هم از نظر استراتژیکی و هم در تاکتیک یک اشتباه محض وبد.

پرکارترین فیلم‌ساز آن زمان که در سبک‌های مختلف فیلم می‌ساخت، رائول روئیس بود. او به روشنی تصریح کرده بود که سینماگران دوران وحدت مردمی باید در سه بخش کار کنند:

سینمای انقلابی (همگام با سازمان‌های مردمی)، سینمای دولتی (که به نفع سیاست‌های دولت عمل می‌کند) و سینمای بیانگری (یک شیوه‌ی سینمایی شخصی‌تر). خود روئیس در هر سه بخش فیلم ساخته است. «حالا تو را برادر می‌نامیم» فیلم کوتاه آموزشی اخلاقی بود. «کلونی مجازات» (۱۹۷۱) در جزیره‌ای می‌گذشت که همه در آن لباس نظامی پوشیده و نگران آینده بودند. همه‌ی شخصیت‌ها به زبانی حرف می‌زدند که ابداع خود روئیس بود. او بسیاری از صحنه‌ها را به صورت بداهه از هنرپیشگان می‌خواست. بخش‌های جزم‌اندیش جناح چپ این رویکرد را نوعی خودکامگی بازیگوشانه می‌دانستند. فیلم مصادره در اواخر ۱۹۷۱ چهار روزه فیلم‌برداری شد ولی تا سال ۱۹۷۳ به پایان نرسید و به‌خاطر تحریک‌آمیز بودن، اجازه اکران نگرفت. در سال ۱۹۷۳ فیلم رئالیسم سوسیالیستی به مسأله‌ی اشغال کارخانجات پرداخت اما این بار به طریقی کنایی. هدف ایجاد مباحثی در درون حزب سوسیالیست بود. رائول روئیس از شبه‌نظامیان حزب سوسیالیست بود. حزبی که روئیس آن را متناسب یافت چرا که مواضع بسیار سیالی داشت و از چپ‌های افراطی تا سوسیال دموکرات‌ها را جذب کرده بود و اعضایش با اشتیاق مواضع مختلف اتخاذ می‌کردند و این وضعیتی است که او در رئالیسم سوسیالیستی تصویر کرده است. و یک‌بار دیگر، روئیس نگرشی کنایی در برابر سیاست‌های رسمی و فرهنگ پر زرق و برق و کم محتوای دولتی در پیش گرفت.

«علت سوالات من بدبینی نیست، طنز برای من، روش مناسبی برای تحلیل سیاسی است. وضعیت ناراحت‌کننده امروز حاصل

حقیقی روند سیاست‌هاست. شفاف‌سازی اهمیت زیادی دارد و مهم است که به‌جای سوگواری به خاطر تقدیرمان به آن بپردازیم. طنز برای طراوت بخشیدن و ادراک عمیق مسائل لازم است».

فیلم سال ۱۹۷۱ او، «نادی دیچو نادا» به باورهای غیرقابل قبول روشنفکرانی می‌پردازد که فکر می‌کردند همه هستی دنیای روشنفکری آنان است. در این فیلم هم مثل سه ببر غمگین، زندگی در بارهای سانتیاگو خلاصه می‌شود. بار برای این روشنفکران حریمی خصوصی است که در آن حرف می‌زنند، می‌نوشند و شب را سپری می‌کنند و فقط نیم‌نگاهی دارند به واقعیتی که در ورای چشم‌انداز طبقاتی‌شان قرار دارد. در رئالیسم سوسیالیستی روشنفکران خرده بورژوا نیز در موقعیتی مبهم قرار گرفته‌اند. روئیس از استراتژی قدرت مردمی حمایت می‌کند. یکی از حرکات بنیادی توده مردم که در مقابل تهاجمات جناح راست در اواخر سال ۱۹۷۲ دیده می‌شد، توجه به کمربندهای صنعتی اطراف سانتیاگو، کانسپسیون و والپاریزو بود. تا آگوست سال ۱۹۷۳ نزدیک به نیمی از کارگران مناطق صنعتی به یکی از گروه‌های شبه نظامی وابسته بودند؛واقعیتی که برای دولت بسیار تهدید کننده بود- زیرا تصمیمات بیرون از مجاری دولتی گرفته می‌شد؛ این مسأله برای اتحادیه‌های سازمان یافته نیز تهدیدی بود زیرا نمایندگان آن شبه نظامیان توسط خود کارگران انتخاب می‌شدند. فیلم‌سازان به تحلیل تناقض‌های بنیادی ائتلاف وحدت مردمی پرداختند: این ائتلاف نمی‌تواند با زور با قدرت مردم مخالفت کند؛ از سوی دیگر نمی‌توانست به عنوان تایید کننده‌ی این اعمال تلقی شود، زیرا خود در درون دستگاه دولتی عمل می‌کرد.

بهترین مثال از میان فیلم‌هایی که به بررسی روند افراط گرایی که به کودتا منتج شد پرداختند فیلم نبرد شیلی ساخته پاتریشیو گوسمان است. فیلمی مستند و سه بخشی که در کوبا و در تبعید ساخته شد. پیش از پیروزی ائتلاف وحدت مردمی و قبل از بازگشت به شیلی، گوسمان، دانشجوی سینما در اسپانیا بود. او نیز مثل تعداد دیگری از فیلم‌سازان، تصمیم گرفت خارج از محدوده فیلم شیلی کار کند. مدرسه ارتباطات دانشگاه کاتولیک، مواد خام فیلم او را تأمین کرد و او توانست فیلم **سال اول** (۱۹۷۲) را بسازد. مستندی درباره ماه‌های نخستین حکومت دولت. او پس از این‌کار برنامه‌ریزی و کار روی فیلم مستند داستانی درباره‌ی قهرمان استقلال، مانوئل رودریگز را شروع کرد.این فیلم به دلیل سرعت یافتن فعالیت‌های سیاسی در اواخر سال ۱۹۸۲ به تعویق افتاد.مقارن با اعتصابات رانندگان کامیون و رانندگان تاکسی در سال ۱۹۷۲ مغازه‌داران و صنعتگران محلی هم دست به اعتصاب زدند. مجموعه برنامه‌هایی که با سرمایه‌های سیا حمایت می‌شد. همزمان جناح چپ نیز دست به بسیج نامتعارف نیروهای خود زد و کارگران کارخانه‌ها را تصرف کردند و کنترل شبکه‌های توزیع را به دست گرفتند. گوسمان این وقایع را به تصویر کشید. مستند حاصل، **پاسخ در اکتبر** (۱۹۷۳) در به تصویر کشیدن صنایع در اختیار شبه نظامیان بسیار یکنواخت به نظر می‌رسد. پس از وقایع اکتبر بود که گوسمان و گروهش تصمیم گرفتند تا روندی را به تصویر بکشند که به سرعت در حال گسترش بود. آن‌ها به دنبال ارایه‌ی تحلیل بودند و نه محکوم کردن و نه ساختن فیلمی صرفا تبلیغاتی. فیلمبرداری توسط گروه «سال سوم» برنامه‌ریزی شده بود. این گروه تشکیل شده بود از جرج فولر (فیلم‌بردار اکثر کارگردانان آن دوره و به‌طور خاص رائول روئیس که به همراه کارمن بوونو بازیگر در سال ۱۹۷۴ ناپدید شد). فدریو التون، خوزه پینو، پاتریشیو گوسمان و آنجلینا واسکوئز. آن‌ها تجهیزات فیلم‌سازی را به امانت گرفتند (یک ضبط صدای ناگرا و یک دوربین اکلر و فیلم‌های تاریخ گذشته باقی مانده از کریس مارکر، فیلم‌ساز فرانسوی) و در فوریه سال ۱۹۷۳ فیلمبرداری را شروع کردند:

«به این ترتیب فیلم‌نامه شکل نقشه‌ای را به خود گرفت که روی دیوار یک اتاق آویزان شده باشد. در یک طرف اتاق نکات اصی مبارزات انقلابی را فهرست کردیم، طوری که به راحتی دیده شود. در طرف دیگر، تصویرهایی که قبلاً گرفته بودیم را فهرست کرده بودیم... به این ترتیب طرح نظری را در یک طرف داشتیم و طرح عملی را که به واقع فیلمبرداری شده بود در سمت دیگر.»

آن‌ها تقریباً هفت ماه، همه روزه فیلمبرداری کردند و به بخش‌های مختلف جامعه در کسوت‌های گوناگون دست

یافتند. حاصل کار، جمع‌آوری مبسوط و تقریباً بی‌نظیری از سارزه‌ی طبقاتی بود. پس از کودتا، فیلم‌ها به صورت قاچاق از کشور خارج شدند و در استودیوی ICAIC در کوبا تدوین شدند. ساختار فیلم حاصل سه بخش بود: «قیام بورژواها» به مبارزه‌ی خیابانی و رسانه‌ای طبقه‌ی متوسط علیه دولت می‌پرداخت. بخش دوم، یعنی «کودتا» به تحلیل بخش اول ادامه می‌دهد و ستیز تلخ چپ‌گرایان بر سر مسأله‌ی استراتژی را نیز به آن می‌افزاید. بخش سوم، «قدرت مردمی» به کارهای سازمان‌های مردمی در سال ۱۹۷۳ می‌پردازد. تحلیل‌های اصلی فیلم توسط شخصیت‌های اصلی (پروتاگونیست‌ها) ارایه می‌شود، اما صدای قدرتمند یک راوی روی فلیم نیز طلاعاتی پس‌زمینه‌ای را ارایه می‌کند و تحلیلی که تصاویر یا از آن حمایت می‌کند و یا در تعارض با آن قرار می‌گیرد. فیلم به مهم‌ترین شاهد آن روزهای شیلی برای جهانیان تبدیل شد و در دنیا توزیع گشت.

تبعید و مقاومت

همان‌طور که خیلی‌ها انتظار داشتند، کودتا با بی‌رحمی به سرکوب جناح چپ و جنبش‌های اتحادیه‌ای پرداخت. کارکنان صنعت فیلم نیز جزو ده‌ها هزار کشته و ناپدید شده، صدها هزار زندانی در اردوگاه‌های موقتی مثل استادیوم ملی و تبعید شدگان بودند. نبرد شیلی، تصویری از ژوئن ۱۹۷۳ شیلی بود و در واقع کشتارهای بی‌رحمانه‌ی بعدی را پیش‌بینی می‌کرد. هانس هرمن، فیلم‌بردار آرژانتینی یک شورش نظامی را به تصویر کشید که تصویر مرگ خود او هم در آن بود. صف‌های طولانی سربازان سوار بر کامیون‌ها که به دوربین شلیک می‌کردند و تا لحظه‌ای که فیلم‌بردار تیرخورده، تعادلش را از دست نداده بود، وضوح تصویری داشتند. همبستگی بین‌المللی زمینه‌ای فراهم کرد که بسیاری از شیلیایی‌ها ویزا گرفتند در نتیجه همه‌ی کارگردانان بزرگ به استثنای آلدو فرانسیا به تبعید رفتند. فرانسیا در والپاریزو به‌کار سابقش یعنی طبابت بازگشت. لیتین مقاومت را به مکزیک برد. رییس‌جمهور پرشور آن روزهای مکزیک لوئیس اکوریا بود. گوسمان به پدرو چاسکل در کوبا پیوست و با دریافت امکاناتی به تدوین فیلمش پرداخت. سوتر مثل رائول روئیس به فرانسه رفت و داوطلبانه در بخش مهاجران بلویل در پاریس ساکن شد.

برای چند سالی، تولید فیلم در شیلی به‌طور موثری نابود شده بود. نظامیان تمام مدارس فیلم و مراکز تولید را اشغال کرده بودند. موسسات نابود شدند و فیلم‌های قدیمی سوزانده شد. شرکت تولید و توزیع فیلم شیلی بیشترین فشار را از سوی سرکوبگران متحمل شد. ساختمان آن‌ها اشغال شده بود و محل نگهداری نگاتیوها، کورکورانه نابود شد. حتی فیلم‌های خبری بی‌ارزش سال‌های اولیه هم نابود شدند. ساختمان شرکت مهر و موم شد، تعداد زیادی دستگیر، زندانی و شکنجه شدند، تعداد زیاد از جمله ادواردو پارادو جان سپردند... و چند ماه پس از کودتا کارلوس آروالو که فیلم‌ها را در اتحادیه‌های کارگری و میان آلونک‌نشینان توزیع می‌کرد و «هوگو آرایا»ی فیلم‌بردار کشته شدند. فیلم‌ها و نوارهای صدا به همراه کتاب‌ها، مجله‌ها، کتابچه‌ها، پوسترها و تحقیقات دانشجویی در خیابان‌ها سوزانده می‌شدند. سانسور عمومی دولت در حوزه هنر و رسانه‌ها در بخش فیلم به‌وسیله اداره سانسور سینمایی اعمال می‌شد. فیلم «ویولن زن روی بام» جزء فیلم‌های ممنوعه اواسط سال‌های ۱۹۷۰ بود. علت ممنوعیت این فیلم تمایلات مارکسیستی آن بود! یکی دیگر از فیلم‌های ممنوعه، فیلم روز شغال بود که به‌نظر می‌رسید مروج گرایشات خشن ضد اجتماعی باشد. سال‌ها وقت لازم بود تا سینمای شیلی بتواند پس از تخریب اواخر سال۱۹۷۳، دوباره سر پا بایستد. روند رو به رشد و قابل ملاحظه دهه‌ی ۱۹۷۰ مدیون جامعه‌ی تبعیدیان است.

به‌طور سر دستی می‌توان گفت آثار تبعید میان دو قطب آثار لیتین و روئیس قرار می‌گیرند. روئیس به همراه همسر تدوینگر و کارگردانش، والریا سارمنیتو، بی هیچ پولی به پاریس رفت. او با ساخت فیلم **گفت‌وگوهای تبعید** (۱۹۷۴) در مورد جامعه‌ی تبعیدیان پاریس کارش را شروع کرد. فیلم به‌جای ارایه تصاویر خوشبینانه نشان داد که تا چه حد امیال و آرزوهای تبعیدیان با شرایط جدیدی که در آن قرار گرفته‌اند ناسازگار است. او به شکلی کنایی از کلمات برشت درباره تبعید در شروع فیلم استفاده کرده بود: «بهترین مدرسه دیالکتیک مهاجرت است

و ماهرترین دیالکتیسین‌ها تبعیدی‌ها هستند. این تغییر است که آن‌ها را وادار به تبعید کرده و خود آن‌ها هم فقط به تغییر علاقه دارند». در تقابل با این جمله در فیلم، شیلیایی‌ها را می‌بینیم که در یک ساختمان با راهرویی بلند، گروه‌بندی شده‌اند؛آن‌ها خواننده‌ای (از طرفداران فاشیسم)را ربوده‌اند، اعتصاب غذا کرده‌اند، برای مقاومت پول جمع می‌کنند و یکریز درباره وضعیت‌شان حرف می‌زنند؛ و این همه از نگاه کنایه‌آمیز دوربین روئیس دور نمانده بود.

واکنش جامعه‌ی شیلیایی‌ها نسبت به فیلم خصمانه بود. روئیس ناچار شد در نوعی تبعید مضاعف به دنیای فیلم‌سازی فرانسه پناه برد. شانس روئیس در این بود که رسیدنش به فرانسه، با تغییراتی در تلویزیون فرانسه و تاسیس آموزشگاه‌های تخصصی از جمله INA (مؤسسه ملی سمعی و بصری) که به کارهای تجربی می‌پرداختند، مصادف شد. INA از پروژه‌های اولیه روئیس برای تلویزیون حمایت کرد، وسایل فنی فراوانی در اختیارش گذاشت، و شغل فوق‌العاده‌ای در فرانسه به او داد. روئیس در فرانسه به‌عنوان مهمترین و پیشروترین کارگردان کشور شناخته شده بود. سردبیر وقت کایه دو سینما، سرژ توبیانا، در شماره‌ای مخصوص در سال ۱۹۸۳ که به آثار روئیس اختصاص داده شده بود، نوشت:

در سینمای معاصر فرانسه، گروه کوچکی است که جذب شعبده‌بازی شدند، که سایه‌ها را به حرکت واداشتند و به همه‌ی زبان‌ها امکان دادند که در قالب یک زبان بیان شوند، یکی از زیباترین جایگاه‌هایی است که اکنون وجود دارد. زبان روئیس، زیبا و پخته و بی‌تردید نافذ است، و از همه این‌ها گذشته شاد است و هرگز مویه نمی‌کند.این زبان نوآوری‌ها ما را از ترشرویی روزمره‌ی فرانسوی‌ها دور می‌کند. آوازه‌ی نام روئیس که به رائول تغییر کرد تا تلفظش آسان شود، حالا به مرکز هنرهای پیشرو، خانه فرهنگ هاور رسیده است. هاور در قاره‌ی آمریکا بندر مهمی است، و دیدن روئیس، فرزند یک ناخدای دریا که پیوسته بین اروپا و آمریکا در سفر است، وسوسه انگیز است.

نشانه‌های به رمز شده‌ی اتوبیوگرافی در بسیاری از این فیلم‌های فرانسوی دیده می‌شود. بسیاری از این فیلم‌ها به نظر می‌رسد با مسائل بنیادی تبعید سر و کار دارند، غیاب از مرکز و آوارگی. تبعید آثار مثبت و منفی خود را بر جای نهاده است: برون از مرکز بودن به طور ضمنی به معنای نوستالژی یک مرکز است، و البته در عین حال به معنای رهایی از مفهوم فاصله هم هست. **سه تاج یک ملوان** (۱۹۸۲) به سفر مردی آواره می‌پردازد که در جست‌وجوی ریشه‌هایش است. ریشه‌ها شاید در دوره کودکی پیدا شوند. لحظه‌ای از یک جور همدلی قبل از افول، یعنی وقتی‌که پدربزرگ‌ها و مادربزرگ‌ها افسانه‌سرایی می‌کنند و داستان‌های تمام‌نشدنی ارواح را تعریف می‌کنند - هر چند کودک روئیس چندان هم معصوم نیست. بنابراین ریشه‌ها را باید در فیلم‌هایش جست‌وجو کرد. در فیلم **زندگی یک رؤیاست** (۱۹۸۶)، مردی به سینمای دوران کودکی‌اش بازی گردد. او به دنبال تصاویر مقاومت شیلی است: تصاویری که در ناخودآگاهش واپس رانده شده‌اند. او تصاویری از فلش گوردون، مونگو و کاپیتان مارول پیدا می‌کند و این‌ها همه شخصیت‌های سریال‌های درجه «ب» آمریکای شمالی هستند. فیلم‌های مرسوم دوران کودکی روئیس. از این سریال‌ها، به‌سادگی به‌عنوان امپریالیسم خام فرهنگی یاد می‌شود ولی برای روئیس آن‌ها نمونه‌های جالبی از سازگاری سریع با مخاطب و فیلم‌سازی مستقیم و بداهه‌سرایانه هستند:

یک جمله از فورد بیب است که می‌گوید؛ برای تمام کردن فیلمی بسیار تحت فشار بود (او اغلب فقط یک هفته برای فیلم ساختن وقت داشت) که وقتی داستانی را می‌نوشت، اولین ایده‌ای که به مغزش خطور می‌کرد را می‌گرفت و منتظر نوعی الهام می‌ماند بدون این‌که درک دقیقی از ایده داشته باشد. او از روش‌های نوشتن خودکار تعریف می‌کرد، روشی اختراع خود او بود و به‌عبارت بهتر، روشی که او به سینما تحمیل کرد. این‌ها فیلم‌های سوررئالیستی به معنای واقعی کلمه هستند.

شاید بتوان مفهوم مکان را در نهادهایی مثل کلیسا و یا احزاب سیاسی هم پیدا کرد. با این وجود شیوه‌ی روئیس از کلام نرودا که حزب کمونیست را اقتدار واحد و متحد می‌خواند، دور بود. با این‌حال فیلم **پیشه معلق** (۱۹۷۷) را می‌توان مرثیه‌ی روئیس برای حزب محسوب کرد؛ در این فیلم طرح یک

جامعه‌ی جدید به واسطه‌ی تردیدها و سوء ظن‌های سلسله‌مراتب کلیسا و انفعال نهادهای کلیسای با بن بست روبرو می‌شود. مفهوم مکان در رسانه سینما نیز در قواعد و قراردادهای ژانر نمود دارد. با این وجود روئیس پیوسته درگیر کشف و نقیضه سازی از قراردادها بود: مستند **درباره‌ی اتفاقات بزرگ و مردم عادی** (۱۹۷۹)، فیلم مهیج **ماجراهای نقاشی دزدیده شده** (۱۹۷۸)، و **گفتگوی سگ‌ها**، (۱۹۷۷) ملودرامی که با قصه‌های بورخس و سروانتس تلفیق شده بود(۱۹۷۷). طبق برداشت یان کریستی، روئیس شیوه‌ی بیان خاص خود را دارد یا بهتر است بگوییم از بازی بین شیوه‌های بیان بهره‌می‌گیرد و به همین دلیل می‌تواند بدون آن که فرهنگ اروپاییان را به کلی بپذیرد و یا به فرهنگ خود پشت کند، به گونه‌ای سخن بگوید که برای اروپاییان قابل تشخیص باشد». هر فیلم او مکاشفه‌ای است؛ مکاشفه‌ی جغرافیایی جنگل‌ها، شهرها، باغ‌ها، قصرها یا نقاشی‌ها، مکاشفه‌ی همه‌ی امکانات روایی، فنی، دیداری و شنیداری سینما و مکاشفه‌ی همه‌ی سبک‌های تصویری و ادبی در سینما است (به‌خصوص تجارب «باروک» رمان نویس کوبایی لساما لیما).

مسیر میگوئل لیتین کاملاً متفاوت است. شرایطی برای او فراهم شد تا بتواند از مقاومت‌های آمریکای لاتین، فیلمی حماسی بسازد. شرایطی که از سوی شورای اقتصادی دولت مکزیک تأمین شده بود. روئیس بدون بردن مستقیم نام لیتین به سبک فیلم‌سازی او انتقاداتی داشت: «من فکر می‌کنم، این نمونه‌ای از نگرش هنر رسمی است که می‌خواهد تاریخ بسازد. آن‌ها با تاریخ آمریکای لاتین شروع می‌کنند که تاریخ خیانت و امپریالیسم است. قتل‌عام‌ها پنهان نگه داشته شده‌اند و از جنبش‌های دهقانی و مردمی سخنی به میان نیامده است. واضح است که باید به ساختن فیلم‌هایی روی آورد که تاریخ فراموش‌شده را آشکار کنند و رازهای شکست و کشتار را برملا سازند.»

در یک نگاه بی‌طرفانه، لیتین نتوانست در آن حال و هوا باقی بماند. او به‌تولید بلندپروازانه دو اثر ادبی رو آورد **دلایل بودن**، (۱۹۷۷) و **بیوه فونتیل**، (۱۹۷۹). دلایل بودن براساس داستان آلژو کارپنیتر، نویسنده کوبایی ساخته شد. داستان درباره دیکتاتور شروری است که باید بین تمدن اروپایی و بربریسم عمدی سرزمین مادری‌اش، یکی را انتخاب کند. او وقتی با یک شورش مارکسیستی سرنگون می‌شود، کاملاً شگفت‌زده شده است. فیلم صحنه‌های سبکی شاخصی دارد (مثل کارناوال بزرگ کوبا) و بازی هنرپیشه مورد علاقه‌ی لیتین، نلسون ویلاگرای شیلیایی، قابل قبول است. اما گویی اجبار ساختن اظهارات تمثیلی درباره دیکتاتورهای اولیه‌ی آمریکای لاتین و سقوط گریزناپذیر آن‌ها توسط مردم، برخی اوقات روایت را در دام کلیشه گرفتار می‌کند. بعلاوه در موضوعات معاصر و مرتبط با دیکتاتوری در شبه‌قاره در سال‌های ۱۹۷۰، تماشاگر بهت‌زده‌رها می‌شود، که آیا دیکتاتورهای تکنوکرات سال‌های ۱۹۷۰ و دارو دسته‌پینوشه هم به این سادگی و مضحکی سرنگون خواهند شد؟ در این اثر حس انترناسیونالیستی و چشم انداز آمریکای لاتینی به‌وضوح دیده می‌شود. با این حال فیلم در آمریکای لاتین توزیع چندانی نداشت و منتقدان اروپایی را نیز قانع نمی‌کرد. لیتین دردانه کایه دو سینما در اوایل سال‌های ۷۰ بود. یعنی زمانی‌که نقدهای آن‌ها رویکردی مائوئیستی ـ جهان سومی داشت. در پایان دهه، رویکردهای نقد تغییر کردند و روئیس الگوی فیلم‌سازی شخصی‌تر، و کنایی‌تر شد. بیوه فونتیل، تلاش لیتین برای به تصویر کشیدن مارکز است. نویسنده‌ای که وسوسه بسیاری از فیلم‌سازان از سال‌های ۱۹۶۰ تاکنون بوده است. به‌نظر می‌رسد همه فیلم‌سازان آمریکایی لاتین، حداقل یکبار وسوسه فیلم ساختن از آثار مارکز را تجربه کرده‌اند. لیتین به صحنه‌های تأثیرگذاری در منطقه استوایی تلاکوتالپان (در وراکروز) دست یافت. به‌خصوص در مورد مزارع افسانه‌ای خوزه مونتیل، مرد سختی که تجارت محلی را از طریق ایجاد جو رعب و وحشت منحصراً در اختیار خود داشت. بعد از مرگ، فونتیل در خیالات بیوه‌اش و در نظر مردم شهر به حیات خود ادامه می‌دهد.

جرالدین چاپلین نقش بیوه را به خوبی اجرا کرد، اما سرانجام فیلم، روایت فشرده مارکز که در صفحات محدودی گنجانده شده بود، کارگردان را در دام فیلمی پخش وپلا و دو ساعته انداخت. از آنجایی که سلطنت مارگریتا لوپز پورتیلاو، فیلم‌سازی مکزیک را از همه منابع مالی و غیرمالی محروم

کرد، لیتین مستند بعدی‌اش **السینو و کرکس‌های آمریکایی** (۱۹۸۲) را در نیکاراگوئه ساخت. (اولین فیلم رنگی نیکاراگوئه). لیتین بار دیگر به سراغ منابع ادبی رفت. این مرتبه موضوع او داستان شناخته شده پدرو پرادو بود که در سال‌های ۱۹۳۰ خواندن آن در مدارس شیلی اجباری بود. قصه‌ی پسری که پس از تلاش برای پرواز فلج شده بود، حال مکان تازه‌ای یافته بود (نیکاراگوئه‌ی اواخر دهه‌ی ۱۹۷۰)و یک خوش‌بینی تازه: رویای پرواز همان انقلابی است که با سرنگونی دیکتاتوری سوموزا تحقق یافت. لیتین این فیلم را بدون در اختیار داشتن منابع قابل توجه سه فیلم قبلی‌اش و به دور از گزاف گویی‌های آثار قبلی‌اش ساخت: «لبخند آکسینو، لحظه‌ای که او خودش را مانوئل خطاب می‌کند- لحظه‌ای است که او می‌رود تا به نیروهای پارتیزان بپیوندد و برای اولین بار در فیلم لبخند می‌زند- نشانه‌ی شکست قریب‌الوقوع تاریخی است؛ نشانه‌ای که از اهتزاز صد پرچم سرخ قوی‌تر و گویاتر است». آرزوهای مردم در شکست کرکس‌های امپریالیسم آمریکا، هلیکوپترهای نیروهای ضد شورش تجلی می‌یابد.

در سال ۱۹۸۵ لیتین پروژه خطرناک به تصویر کشیدن حکومت نامشروع شیلی را آغاز کرد. این حرکت او در کتابی از مارکز مورد تحسین قرار گرفت. مارکز به سبک و زبان خود در قالب مصاحبه‌ای طولانی با لیتین مطالب را نوشته است.هم در کتاب و هم در فیلم از مقاومت مردم شیلی با احترام یاد شده بود. و به گفته مارکز «هر دوی آن‌ها در بستن دم الاغ به دیکتاتوری موفق بوده‌اند». نیروهای نظامی والپاراسیو در نوامبر ۱۹۸۶ ۱۵۰۰۰ نسخه کتاب را سوزاندند. فیلم وضعیت عمومی شیلی، مستند چهار قسمتی بزرگی است که سرزمین شیلی را از دید یک تبعیدی، بار دیگر کشف می‌کند، نبردهای مردم عادی را نشان می‌دهد، تاکتیک‌های گروه پارتیزانی جبهه‌ی مردمی مانوئل رودریگز را نمایش می‌دهد و به نماد انقلاب سالوادور آلنده ادای احترام می‌کند.

فیلم لحظه‌هایی شاعرانه و برانگیزنده دارد. مخصوصاً سکانس خوب گزارش آخرین ساعات آلنده در قصر مونکادا، در حالی‌که نیروهای نظامی برای ورود به قصر و سرکوب تجربه‌ی شیلیایی‌ها در عرصه مارکسیسم دموکراتیک، آماده می‌شوند.

اکنون لیتین در حال ساختن فیلمی از زندگی ساندینو است؛ یک کار مشترک بلندپروازانه‌ی دیگر.

فیلم‌سازان دیگر سینمای قابل توجه و خلاقی را در تبعید و از مراکز مختلف اروپا و آمریکای لاتین ادامه دادند. در میان منتقدان، دیوید والژالو و زوزانا امپیک به تهیه فهرستی از فیلم‌های تولید شده پرداختند: در فاصله سال‌های ۱۹۸۳ -۱۹۷۳، ۱۷۶ فیلم تولید شده که شامل ۵۶ فیلم داستانی بلند، ۳۴ فیلم نیمه بلند و ۸۶ فیلم کوتاه است.

پیک شخصیت‌های بارز این سینما را در یک مجموعه مقالات مهم تحلیل کرده است.

پیش از همه، شوک شکست شیلی در محافل بین‌المللی بازتاب گسترده‌ای داشت. قساوت‌های رژیم اروگوئه و بعدتر آرژانتین هرگز به این شکل مورد توجه قرار نگرفته بودند. امور عالی پناهندگان سازمان ملل به سازماندهی برنامه‌های عظیمی از پناهندگان در کشورهایی مثل کانادا، سوئد و سایر کشورهای اسکاندیناوی پرداخت و این پناهندگان به سرعت روادید می‌گرفتند. احزاب شیلی هم اجازه استقرار نظامیان‌شان در شرق اروپا را داشتند. ضربه تبعید ملایم شده بود. گروه‌های متحد برای حمایت از فعالیت‌های فرهنگی آماده شدند و تبعیدیان اجازه کار داشتند. بنابراین فیلم‌سازان به سرمایه‌ها دسترسی داشتند و فیلم‌های آن‌ها می‌توانست بهانه‌ای باشد برای جمع شدن‌های سیاسی و بحث گروه‌ها. طبیعی بود که این فیلم‌ها، ابتدا به گذشته اخیر می‌پرداختند، پر از نکوهش بودند و برای بازسازی نیروهای مقاومت در خارج از کشور تلاش می‌کردند. مثلاً فیلم‌های **بر سانتیاگو باران می آید** (۱۹۷۵) یا **آواز ژنرال‌ها را نمی میراند** (۱۹۷۵).

بدون در نظر گرفتن شوخ طبعی‌های روئیس این فیلم‌ها به‌ناچار در جست‌وجوی مدینه فاضله‌ای بودند که در سرودهای پایان میتینگ‌ها و سخنرانی‌های سیاسی، و کنسرت‌ها شنیده می‌شد. «اتحاد مردمی هرگز شکست نخواهد خورد» الزاماً حاوی تفسیری از واقعی نبودن اتحاد مردم و شکست خوردن آنان هر چند به‌طور موقت بود. کارهای هلویوسوتو، لیتین، سباستیان آلارکون، اورلاندو لوبرت و سرژیو کاستیلا، همگی در جهت ساختن داستان‌های عیب‌جویانه برای بالا بردن سطح آگاهی

و افشای دیکتاتوری در خارج از کشور بود. مشکلات تبعید و مهاجرت هم درونمایه اصلی فیلم‌های این دوره است. یکی از بهترین مثال‌ها آنجلینا وازکوئز است که به فنلاند پناه برد. Dos anos en Finlandia (۱۹۷۵)، تصویری از مجامع شیلی در فنلاند است و فیلم «حضور فاصله» ۱۹۷۵ به زندگی دوقلوهای فنلاندی می‌پردازد که به آرژانتین مهاجرت کرده بودند. یکی از آن‌دو به فنلاند برگشته بود و دیگری در آرژانتین؛ جایی‌که در سال ۱۹۷۱ در آن ناپدید شد، باقی مانده بود. در این فیلم فنلاند از دید آمریکای لاتینی‌ها و وارونه نمایش داده می‌شود. در فیلم داستانی واسکوئز «با تشکر از زندگی» (۱۹۸۰)، زنی که از شکنجه‌گرش آبستن است با شوهر و بچه‌هایش در هلسینکی، دیدار می‌کند. لحظات درد و شادی توأمان در این فیلم با مهارت به تصویر کشیده شده‌اند. ماریومالت در کانادا و والریا سارمینتو در فرانسه از دیگر کارگردانان زن بودند که آن‌ها هم به درونمایه‌های تبعید و مهاجرت پرداختند. البته دو فیلم از شاخص‌ترین فیلم‌های سارمینتو، به‌طور خاص در مورد موضوع تبعید نبودند.

فیلم مستند **وقتی مردی صاحب مردی می‌شود** (۱۹۸۲) و **داستان ازدواج من با تو** (۱۹۸۴) به‌جای موضوع تبعید با ساختار تمایلات جنسی در آمریکای لاتین، فرهنگ صنعتی و جوامع وسیعتری می‌پردازند. در «ال هومه» که در کاستاریکا ساخته شد، گزارشگران به ارایه نگاهی کلیشه‌ای، سرگرم‌کننده، ناآگاهانه و متبحرانه‌ای از روابط زن و مرد بسنده می‌کنند. سارمینتو طنز را با نوار صدای جرج نگرت مردانه‌ترین آوازخوان محبوب مکزیکی ترکیب می‌کند. در «می‌بودا Miboda» به سنت‌ها و زیبایی‌های ملودرام می‌پردازد و داستان «رز» یا «دلقک‌رمانس» را از داستان «کورین تلادو» نوشته باربارا کارتلند اقتباس می‌کند. این تنوع درونمایه‌ها بخشی از مبسوط‌شدن موضوعاتی است که فیلم‌سازان شیلیایی با آن‌ها برخورد می‌کردند. مقارن با ظهور انجمن فیلم‌در خارج و سال‌های گسترش دیکتاتوری، فیلم‌سازان نمی‌توانستند فیلم‌ساز بمانند و در تبعید درباره شیلی فیلم بسازند. پابلودولابارا که در ونزوئلا فیلم‌های موفقی را کارگردانی کرد و روئیس که مستمراً در فرانسه کار می‌کرد دو مثال از خلا موضوع برای فیلم‌سازان شیلی بعد از ۱۵ سال تبعید هستند. در همین زمان افراطی شدن وقایع شیلی بعد از سال ۱۹۸۳ به فیلم‌سازان تبعیدی اجازه داد که به کشورشان بازگردند و نبرد برای آزادی را به فیلم تبدیل کنند.

گاستون آنسلویسی که فیلم مستندش **مشت‌ها قبل از کرکس‌ها** (۱۹۷۵) رشد سطح اجتماعی شیلیایی‌ها را تا سال ۱۹۳۱ را دنبال می‌کرد، در مستند «داستان جنگ روزمره» (۱۹۸۵) به همه طیف‌های فرهنگی و روش‌های سیاسی پرداخت. فیلم آندره راسز، در کشور نازنین (۱۹۸۵) هم به زندگی در حکومت دیکتاتوری پرداخت. یک گزارش به یادماندنی این فیلم، مصاحبه با مادر کارمن بونو بازیگری که در سال ۱۹۷۴ ناپدید شد، بود.

با بازگشت فیلم‌سازان، کمرنگ و کساد شدن سانسور و قوت‌گیری حکومت نظامی، سینما در داخل کشور رشد کرد. در اکثر سال‌های ۷۰ سینمای شیلی در اختناق به‌سر می‌برد و حجم بالایی از آثار در زمینه‌های تبلیغاتی و گردشگری تولید می‌کرد. البته تا اواخر سال‌های ۱۹۷۰ نشانه‌های مهمی در سینمای شیلی دیده می‌شد. سیلویو کوئوزی در سال ۱۹۷۹ فیلم **ژویو در جولای شروع می‌کند** را در داخل شیلی ساخت. موضوع این فیلم به اوایل قرن بیستم باز می‌گشت. زمانی‌که اشرافیت ارباب و رعیتی قدرت خود را در برابر بورژوازی صنعتی از دست داده بود. فیلم در خانه‌ای به سبک فرانسوی و در خارج از شهر می‌گذرد. خانه از مبلمان وسایل وارداتی پر است. صاحب آن زمین‌داری است که می‌خواهد قدرتش را حفظ کند.

او فرزند پسری را در تخیلش می‌پروراند. تورنیلسون و ماریا لوئیزابمبرگ در آرژانتین با ظرافت بیش‌تری به درونمایه پرداخته‌اند. اما کیوزی توانست فیلم‌های شیلی را به سینماهای تجاری سانتیاگو بازگرداند. همان‌طور که کیوزی درباره وضعیت سال ۱۹۸۰ اشاره می‌کند، شرایط بسیار غم‌انگیز است: آلدو فرانسیا دیگر فیلم نمی‌سازد... ما کسانی مثل کارلوس فلورز داریم، مستندسازی که درباره خوزه دونوزو بهترین داستان‌نویس‌ما فیلم ساخته. در یکی کارگردانی مشترک بوده و دیگری به کارگردانی خودش است: ال زاپاتوجینو که اخیراً

به صحنه آمده. این‌ها فیلم‌های تجربی هستند که بین مردم کارگردانی شده‌اند... دولت هیچ علاقه‌ای به سینما ندارد. برای ساخته شدن ژولیو سه سال وقت صرف شد و سرمایه‌های آن از آگهی‌هایی که کارگردانش می‌ساخت تأمین می‌شد.

گروه تئاتر ICTUS در اواخر سال‌های ۱۹۷۰ تعداد فیلم‌ویدئویی از اشکال فرهنگی و جنبش‌های این سال‌های تولید کرد. فیلم‌سازان به‌طور فزاینده‌ای به روش‌های مخفی روی آوردند.

آن‌ها تعداد زیادی ویدئو از آزار و مقاومت در شیلی تهیه کردند و آن‌ها را به‌صورت قاچاق بیرون فرستادند. فیلم **شیلی، جایی که گریف آغاز می کند** (۱۹۸۳) در آلمان ساخته شد. این فیلم واکنش تبعیدی‌های شیلیایی نسبت به فیلم‌های فراوان ویدئویی داخل کشورشان را نشان می‌دهد. لیتین برای فیلم Acta General de chik از شبکه‌های مخفی استفاده کرد. مهم‌ترین اثری که مخفیانه طراحی و تولید شد فیلم **من شیلی نام تو را در ناامیدی نمی‌طلبم** (۱۹۸۳) بود که در دوران رشد افراطی‌گری ساخته شد. فیلم‌سازانی که در پاریس بودند، فیلم را تدوین کردند و به همت انجمن روشنفکرانی که در تبعید و جدا از هم می‌زیستند، راش‌ها از شیلی خارج و جمع‌آوری می‌شد. مخالفین پینوشه از اواسط دهه ۱۹۸۰ از نظر تعداد و وحدت نظر بیش‌تر شدند و در رفراندوم سال ۱۹۸۸ به حد اعلای رأی «نه» دست یافتند. همین تعدد آرا در انتخابات نوامبر سال ۱۹۸۹ به پیروزی ائتلاف دموکراتیک انجامید. در هر دوی این انتخابات، مخالفین از رسانه تلویزیون با موفقیت تمام استفاده کردند. و این موضوع دلیلی بر این ادعا بود که از تکنیک فیلم‌سازی، چه در خارج و چه در خانه می‌شود به خوبی استفاده کرد. شرایط جدید به احیای فعالیت‌های فرهنگی در همه حوزه‌ها و به‌خصوص در تئاتر انجامید.

مثالی از آزادی‌های جدید در حوزه سینما فیلم داستانی پابلو پرلمن، **تصویر لاتنت** (۱۹۸۷) است. که تماماً در شیلی و با سرمایه انجمن ملی فیلم کانادا ساخته شد. فیلم تأثیرات زیادی از فیلم کوبایی درخشان **خاطرات توسعه‌نیافتگی** پذیرفته بود. در این فیلم به زندگی عکاسی شیلیایی که نمی‌توانست بین طبیعت، اهداف سیاسی و مشغله‌های هنری‌اش توافق برقرار کند، پرداخته بود. برادر او یک نظامی بود که در ۱۹۷۵ ناپدید شد. سال‌ها او به‌جست‌وجوی برادرش می‌پردازد. به موازات این جست‌وجو، او در پی یافتن خبری از کمیته سیاسی‌اش است. فیلم جسورانه به موضوع نبرد نظامی می‌پردازد و (با اشاره‌ای صریح به حمله ناموفق به پینوشه در اواسط سال ۱۹۸۰) و از شکنجه، ناپدید شدن و کارکرد هنری در دوره‌های تغییرات اجتماعی حرف می‌زند. شخصیت اصلی او شخصیتی دو پهلوست که در مخاطب حس همدردی و نفرت ایجاد می‌کند. به‌خصوص در لحظاتی که مخاطب با تردیدهای او مواجه می‌شود. پیام فیلم **رنگ سرنوشت او** (۱۹۸۶) دروغ «آینده» به دختر جوان دانشجویی بود. زندانی ناپدید شده‌ای که اعتماد به‌نفسش را در فعالیت‌های سیاسی می‌جست. سازنده فیلم جورج دوران، فیلم‌ساز تبعیدی شیلیایی است: تصویری از نوجوانی شیلیایی که می‌خواست با هویت خودش زندگی کند و خاطره برادر مرده‌اش را زنده نگاهدارد.

این فیلم‌های داستانی در داخل کشور و با سرمایه‌های خارجی تولید شدند. استفاده از تکنولوژی ویدئو به‌طور فزاینده‌ای عادی شده بود. تمام وقایع به یادماندنی سال‌های آخر روی نوارهای ویدئویی ضبط شدند. تعداد زیادی از تولیدات کوچک شرکت‌هایی که برای تبلیغات کار می‌کردند و یا آثار خود را به تلویزیون می‌فروختند باقی مانده است. استعدادهای زیادی برای پروژه‌های بعدی آماده‌اند. در لحظه نگارش این مقاله، مرزهای فرهنگی رژیم دموکراتیک جدید، هنوز فرمولیزه نشده است. اما به‌نظر نمی‌رسد، سرمایه چندانی باقی مانده باشد و بخش خصوصی به فیلم‌هایی که بر کاهش فرهنگ سینمارویی غلبه کنند نیاز دارد. با این حال بخشی از پروژه دموکراتیک جدید، نیاز ما به ساختن فیلم‌هایی است که دلایل شکست‌های گذشته را کشف کنند و آینده‌ای متفاوت را در تخیل‌شان بپرورانند. یکی از بزرگترین شاهراه‌های ما در کلمات آلنده است:

«جایی که مردان و زنان آزاد برای ساختن جامعه‌ای بهتر، بر آن قدم خواهند زد». ■