حوزه‌ای چالش‌برانگیز برای مبارزه‌ی فرهنگی

سینمای شیلی در سال‌های تبعید

زوزانا ا م. پیک
ترجمه نیتا مقدم

پیشگفتار

کودتایی (coup detat) که دولت انتخابی سالوادر آلنده را در سال ۱۹۷۳ سرنگون کرد، بسیاری از فیلم سازان را اجباراً به طرف تبعید و جلای وطن سوق داد. فعالیت‌ها متوقف شدند. در حالیکه حوادث داخلی شیلی نشان از این داشت که ارتش قصد دارد تمام بقایا و آثار باقیمانده از فعالیت جناح چپ را از میان بر دارد، از هم گسیختگی‌هایی در زندگی‌های شخصی پدید آمد. برخی از فیلمسازان در کشورهای اروپایی و آمریکایی پناهندگی سیاسی گرفتند، و برخی دیگر مشاغل دانشگاهی به دست آوردند و به‌منظور تامین مخارج اقامت و زندگی از کمک هزینه و دیگر حمایت‌ها بهره بردند . فیلم‌هایی که ساخت آن‌ها قبل از سپتامبر ۱۹۷۳ آغاز شده بود نیز به خارج از کشور راه یافتند. به‌عنوان مثال، صحنه‌های فیلمبرداری شده توسط پاتریسیو گوسمان (Patricio Guzman) و گروپو ترسر آنو (Grupo Tercer Ano) در هاوانا گردآوری و تدوین شد. تکمیل فیلم سه قسمتی که داستان «جنگ شیلی» (LaBatalla de Chile) را به تصویر می‌کشید نتیجه‌ی حمایت و کمک بنیاد سینمایی کوبا (ICAIC) است. اولین قسمت این فیلم **La Insurreccion de la Burguesia** (۱۹۷۵)، و بعد از آن، **El Golpe de Estado** (۱۹۷۶) و **El Poder Popular** (۱۹۷۹) - تبدیل به اسناد منحصر به فردی در مورد حوادث قبل از کودتای سال ۱۹۷۳ شدند.

بین سال‌های ۱۹۷۴ و ۱۹۷۶ هنگامی‌که فیلمسازان، نوار و عکس فیلم‌ها را مخفیانه از کشور خارج می‌کردند، روزنامه نگاران، عوامل و دست‌اندرکاران تلویزیون از کشورهای مختلف در تدارک تهیه‌ی فیلم مستند از اولین دوره‌ی حکومت نظامی و اداره کشور توسط ارتش بودند. تصاویر بی‌شماری از اوضاع شیلی به دست آمدند با این هدف که مبارزه‌ای منسجم و حاکی از همبستگی را برای جلب توجه مجامع عمومی در خصوص نقض حقوق بشر در رژیم نظامی شیلی شکل دهند.

کمیته‌ها و شوراهای همبستگی که در اروپا، آمریکا، آفریقا، و استرالیا تشکیل شدند، به سازمان‌های سیاسی، اتحادیه‌های کارگری و کلیساها اتصال یافتند. انجمن‌های شیلیایی که مسؤول سازماندهی فعالیت‌های سیاسی بودند فضایی مبارزه جویانه برای پناهندگان فراهم می‌کردند تا بتوانند فعالیت‌هایشان را دنبال کنند. حمایت‌های بین‌المللی زمینه‌ی ایجاد حس همبستگی ملی در بین پناهندگان را فراهم کرد. به همان میزان که موسقیدانان، هنرمندان و نویسندگان فعالانه در رویدادهای سازماندهی شده توسط سازمان‌های همبستگی مشارکت می‌کردند، فیلمسازان نیزکار بر روی فیلم‌های مرتبط با موقعیت شیلی را آغاز کردند. شرایطی که اجازه‌ی تولید اولین فیلم‌های فیلمسازان تبعیدی را می‌داد بسیار متنوع و متفاوت بود. به طور کلی، آن‌ها موسسات و سازمان‌هایی را وارد کار می‌کردند که حامی اوضاع اسفناک شیلی بودند. فیلم **Il'ny a pas d'oubli** (1975) توسط هیئت ژوری ملی کانادا تولید شد. خورخه فاخاردو (Jorge Fajardo)، رودریگو گونزالس (Rodrigo Gonzales) و ماریلو مالت (Marilu Mallet) هر کدام فیلم کوتاهی کارگردانی کردند تا هر سه فیلم با هم فیلم بلندی را تشکیل دهند. علت ساخت این فیلم اقدام کارگران متحد شده‌ی NFB و شبکه‌ی وسیعتری از گروه‌های همبستگی با شیلی بود.

تا سال ۱۹۷۸ تعداد چشمگیری فیلم مستند، داستانی، انیمیشن کوتاه توسط فیلمسازان شیلیایی در تبعید ساخته شد. میگل لیتین (Miguel Littin) فیلم (۱۹۷۵) **Actas de Marusia** در مکزیک و (۱۹۷۷) **El Recurso del Metodo** را در کوبا کارگردانی کرد. اورلاندو لوبرت (Orlando Lubbert) اثرش را با نام (۱۹۷۸) **El Paso** در آلمان شرقی کارگردانی کرد. پرسی ماتاس (Percy Mattas) کارش را تحت عنوان (۱۹۷۵) **Los Transplantandos** در فرانسه کارگردانی کرد. ماریلو مالت فیلم (۱۹۷۸) **Los Borges** را در کانادا ساخت. راثول روئیس (Raul Ruiz) فیلمهای خود با عناوین (۱۹۷۴) **Dialogo de Exilados** (۱۹۷۷) **La Vocation Suspendu** و (۱۹۷۸) **Lhypothese dun Tableau Vole** را در فرانسه

کارگردانی کرد. هلویو سوتو Helvio Soto فیلم (۱۹۷۵) **Llueve Sobre Santiago** را به عنوان تولید مشترک فرانسوی بلغاری و فیلم **Triple Muerte del Tercer La Personaje** (۱۹۷۸) را به صورت تولید مشترک فرانسوی اسپانیایی کارگردانی کرد. تعدادی از فیلم سازان شیلیایی در کانادا و ایالات متحده و در کشورهایی همچون سوئد، فنلاند، آلمان شرقی، رومانی، و اتحاد شوروی، بلژیک، فرانسه، آلمان و اسپانیا کار می‌کردند و فیلمسازان دیگر در مکزیک، کوبا، نیکاراگوئه، کاستا ریکا، کلمبیا، و ونزوئلا مشغول به کار بودند. حضور فیلم‌های ساخته شده توسط فیلم سازان شیلیایی در جشنواره‌های بین المللی فیلم و نمایش‌های مروری ویژه نشانگر آن بود که تا چه حد هنرمندان دور از وطن و تبعیدی در کارشان پی گیر و جدی بوده‌اند. زمانی‌که فیلم سازان تازه کار اولین آثارشان را کارگردانی می‌کردند، جوانترهای ساعی‌تر و فعال‌تر وارد عرصه می‌شدند. گرچه ارتباط فیلمسازان شیلیایی و سازمان‌های همبستگی مبهم‌تر و گنگ‌تر شد، اما این سازمان‌ها امکانات بر قراری ارتباط فیلم سازان را با علاقمندان به فعالیت‌های مربوط به فیلم سازی و فیلم برداری هنرمندان تبعیدی فراهم ساختند.

سینمای شیلی در کنار جنبشی که به عنوان سینمای نو آمریکای لاتین شناخته شده، در نقشی حاشیه‌ای دیده شده است. اما در دوره‌ای بین سال‌های ۱۹۶۷تا ۱۹۷۳ اززمان اولین جشنواره‌ی وینا دل مار Vina Del Mar تا کودتای نظامی، سینمای شیلی در سینمای قاره‌ای مکان بر جسته‌ای را به خود اختصاص داده است. متعاقب کودتا و پراکندگی فیلم سازان شیلیایی در کشورهای مختلف، فقط برخی از فیلم‌های ساخته شده توسط هنرمندان تبعیدی به عنوان فیلم‌های شیلیایی طبقه بندی و شناخته شدند. این فیلم‌ها مربوط به موقعیت شیلی در آن زمان بود و اغلب آن‌ها به زبان اسپانیایی تولید شدند. اصطلاح «سینمای مقاومت شیلی» (cinema of resistance Chilean) برای دسته بندی این گونه آثار به‌کار می‌رفت. عدم طبقه‌بندی فیلم‌هایی که زیر این عنوان نمی‌گنجیدند، به‌عنوان مثال کاری که رائول روئیس بعد از فیلم **Dialogue of Exiles** (1974) ارایه داد، مشکلات متعددی را در بر داشت. پیش از این نیز تبعید فیلم سازان، هویت ملی و فرهنگی آن‌هارا با مشکل مواجه کرده بود. اما به کار بردن اصطلاح «سینمای مقاومت شیلی»، محدودیت‌های فراوانی را در خصوص تالیف فیلم شناسی شخصی فیلم ساز ایجاد می‌کرد. توزیع و نمایش این «سینمای مقاومت» انحصاری‌تر شد و به فعالیت گروه‌های همبستگی و یا نمایش فیلم جایگزین محدود شد. به همان نسبت که موضوع مورد نظر فیلم سازان در ساخت آثارشان دچار تغییر و دگر گونی می‌شد و فیلم‌هایشان در جشنواره‌ها به نمایش در می‌آمدند و از طریق کانال‌های تلویزیونی نیز نمایش داده می‌شد، بحث و موضوعات مورد بحث سینمای شیلی دچار اغتشاش و آشفتگی شد. برخی از این فیلم‌ها، همچون شورش نیکاراگوئه و حوادث السالوادور، در مورد آمریکای لاتین بودند. بنابراین، اینگونه فیلم‌ها را می‌شد در «سینمای نوآمریکای لاتین» جا داد. جشنواره‌ی بین المللی سینمای نو آمریکای لاتین درهاوانا در سال ۱۹۷۹ برای اولین بار گردهمایی عمومی درخصوص فیلم‌های شیلیایی تولید شده در خارج از کشور را بر پا کرد و به مرور آثار تمام فیلم سازان شیلیایی در برنامه‌ی نمایش جشنواره قرار گرفت.

سینمای شیلی مورد منحصر به فردی است که ویژگی‌هایش آن را به یک حوزه‌ی پیچیده و چالش بر انگیز پژوهشی تبدیل کرد. سینمای شیلی در تبعید هرگز به عنوان یک جنبش درنظر گرفته نشده است. پراکندگی فیلمسازان، و کانال‌های محدود عرضه و نمایش که برای این گونه فیلم‌ها در دسترس هستند، برای تشکیل یک برنامه‌ی عملی سازمان یافته مطلوب نبودند. توسعه‌ی سینمای شیلی در تبعید بیشتر ناشی از تلاش‌های افرادی است که در تشکیلات مختلف اجتماعی، فرهنگی، تاریخی و سازمانی به‌طور مستقل به فعالیت می‌پردازند چون برنامه‌ی ثابت عملیاتی ممکن است محدودیت‌ها و موانعی را تحمیل کند. شعارها و جهت گیری‌هایی سیاسی ممکن است برای تماشاگر بین المللی نا مناسب باشد، چراکه آن‌ها با تماشاگرانی که حامی کمیته‌های همبستگی هستند و دور آن‌ها گرد آمده‌اند تفاوت دارند و بیان راهبرد یکسان تولید فیلم ممکن است بر خلاف موقعیت موجود در کشورهای محل اقامت تبعیدیان باشد. از این رو، هر فیلمسازی باید تعریفی دوباره از رویه‌ی کارش راجع به اولویت‌های سیاسی در بحران‌ها و

موقعیت‌های ویژه‌ای که درکشور محل اقامت وجود دارند، ارایه دهد. آن‌هایی که نگران این مسأله بودند که سینمای شیلی از مخاطب ملی‌اش جدا شده است، به دلیل مسائل مربوط به بافت تولید ممکن است تکراری و نا مربوط به نظر برسد، بعدها به اثبات رسید که در اشتباه بوده‌اند. آن‌ها در یافتند که عکس این مسأله رخ داده است. اغلب فیلم سازان با بسط دلمشغولی‌های صوری (شکلی) و موضوعی سینمای شیلی و آمریکای لاتین به فضای جدید فرهنگی و اجتماعی شان پاسخ مثبتی داده‌اند.

فیلم سازان شیلیایی به واسطه‌ی موقعیتشان به عنوان پناهنده و تبعیدی از مزیت منحصر به فردی بر خوردار شدند: احراز هویت با یک تشکل فرهنگی و اجتماعی و تشخیص تفاوت آن در میان فضاهای متفاوت فرهنگی و اجتماعی. سینمای شیلی در تبعید، عناصر ناهمگن را با هم آمیخته است درست همان طور که صورت‌بندی‌های فرهنگی آمریکای لاتین از طریق تعامل فرهنگ‌های مختلف شکل گرفته است. سینمای فیلم سازان شیلیایی که دور از وطن هستند، نه تنها نتیجه‌ی شناور شدن در فرهنگ‌ها و جوامع متعلق به دنیای غالبا توسعه یافته است، بلکه نتیجه‌ی تردید در صورت‌بندی‌های ایدئولوژیکی است، که یک شناخت «اقلیمی» از هویت فرهنگی بدست می‌دهند.

تبعید، سیاست و فرهنگ

واکنش‌های متنیت یافته به تبعید و ارایه‌ی آن‌ها، فضایی انتقادی برای شناخت مفهوم تبعید در حکم یک صورت‌بندی گفتمانی را فراهم کرد. انشعاب‌های سیاسی و اجتماعی تبعید، تاثیرآن بر آگاهی جمعی و فردی، ارتباطش با تولید فرهنگی، تاثیر و فشارش روی ارتباط تماشاگر- متن و تاثیرش بر موقعیت سینمای شیلی از مخاطره آمیزترین مباحث و قلمروهای این مسأله هستند. روشنفکران آمریکای لاتین امروز (نویسندگان، هنرمندان، موسیقی دانان، روزنامه نگاران و فیلم سازان) می‌توانند سنت دیرین تبعید را به عنوان یک عنصر مهم در تاریخ سیاسی و فرهنگی خود به شمارآورند. افرادی همچون خوزه مارتی (کوبایی)، دومینگو ف. سارمینتو Domingo F. Sarmiento (آرژانتین)، سیمون بولیوار Simon Bolivar (ونزوئلا)، و خوزه کارلوس ماریاتگی Jose Carlos Mariategui (پرو) برخی از برجسته‌ترین آثارشان را در دوران تبعید آفریدند. افزون بر این، هنرمندانی چون لسار بالیخو Lesar Vallejo (پرو)، آلژو کارپنتیر Alejo Carpentier (کوبا)، گابریلا میسترال و پابلو نرودا Gabriela Mistral and Pablo Neruda (شیلی)، خولیو کورتازار Julio Cortazar (آرژانتین)، گابریل گارسیا مارکز Gabriel Garcia Marquez (کلمبیا) ، ماریو بندتی Mario Benedetti و ادواردو گالیانو Eduardo Galeano (اوروگوئه) همه و همه در برجسته کردن فرهنگ آمریکای لاتین سهیم بوده‌اند. تجربه و آگاهی این هنرمندان تبعیدی آمریکای لاتین از سرشت تبعید به آنان فرصت و جسارت تبادل نظر، رویارویی و مقابله را بخشید که این امر در وضعیت «معمول» غیر ممکن می‌نمود، زیرا این هنرمندان به عوامل مشترکی که آن‌ها را اجباراً به سمت تبعید سوق داده‌اند، واکنش نشان داده‌اند. با حرکت از یک آگاهی فردی به تعهد جمعی، تولیدات فرهنگی آن‌ها به شکل برجسته‌ای نشانگر حس قوی همذات‌پنداری با یک مبارزه‌ی سیاسی و اجتماعی است. حس آگاهی نسبت به تبعید است که به ساختارهای ایدئولوژیکی متناقض همگون‌سازی در مقابل آزادی، تقلید در مقابل اصالت، سنت در مقابل تاریخ- پاسخ می‌دهد و «دیگربودگی‌اش» (otherness) را به‌عنوان محصول کشمکش مابین «بربریت و تمدن»، وابستگی و انقلاب، می‌پذیرد. این روشنفکران با فعالیت در زمینه‌ی نویسندگی در اروپا، ایالات متحده و آمریکای لاتین طرح نافذ و موثری به منظور ارایه‌ی ماهیت فرهنگی و چارچوبی برای فعالیت سیاسی متعهدی که نه تنها به کشور خاستگاه‌شان بلکه به تمام قاره متصل است، تدارک دیدند.

اما افرادی نیز هستند که در کشور خودشان در تبعید به سر می‌برند: دسته‌ی اول آن‌هایی هستند که ترجیح می‌دهند به زبان انگلیسی یا فرانسوی صحبت کنند و باور دارند که بوینس آیرس یا لیما پاریس یا لندن است. گروه دوم افرادی هستند که محیط برای آن‌ها «خارجی» است. خورخه لوییس بورخس Jorge Luis Borges (آرژانتین)، اوکتاویوپاز Octavio Paz (مکزیک)، هربرتو پادیلا Herberto Padilla (کوبا)، خورخه

ادواردز Jorge Edwards (شیلی) همه نویسندگانی هستند که آثارشان وارد مرز وسیعتری از سنت فرهنگی اروپا می‌شود. آثار این نویسندگان همچنان که در جستجوی «یک پناهگاه» جهانی است، خود را در میان آن فرهنگ همچون ابزاری برای غلبه برکاستی‌ها و عقب ماندگی‌های ساختار سیاسی و ملی کشورشان باز می‌شناسد. آثار اینان تولیدات فرهنگی است که در حوزه‌ی تصدیق مرزهای گذر ناپذیر و تخصیص «نقاب سفید» (white mask) برای پوشاندن «پوست سیاه» (black skin) جا دارد. و سپس افراد دیگری نیز هستند که در شکل دیگری از «تبعید درونی» زندگی می‌کنند. در دوره‌های افزایش شدت سرکوب سیاسی، برخی از روشنفکران مجبور به یافتن راهبردهای جانشین شدند تا بتوانند بر بحران اجتماعی و فرهنگی تاثیر بگذارند. فعالیت مخفی یا بی‌نام، در زندان‌ها یا مکان‌های فرهنگی جایگزین، عمل فرهنگی در مخالفت با فضای سرکوب سیاسی واکنشی فعال است به سکوت «رسمی»‌ای که توسط فضای حکومتی تحمیل می‌شود.

از آنجا که کلمه‌ی «تبعید» معمولاً به رانده شدن از وطن، جلای وطن یا مهاجرت اجباری، معنا می‌شود، اساسا به وضعیت قانونی تبعید ارتباط می‌یابد. در حاشیه قرار گرفتن، سانسور عقاید، از خود بیگانگی، و بی تفاوتی، از دیگر صورت‌های «تبعید» به شمار می‌آیند که بر افراد و گروه‌ها در داخل کشور تاثیر می‌گذارد. تمام ابعاد «تبعید» بر هویت و بر موقعیت‌های فردی و جمعی در یک ساختار فرهنگی، سیاسی، وتاریخی تاثیر می‌گذارد. علاوه بر این، آن‌ها مفهوم متمایزی از هویت فرهنگی را ارایه می‌دهند که به «ریشه‌ها» و «مکان» محدود نمی‌شود. این مفهوم به شبکه‌ی پیچیده‌ای از عوامل اجتماعی، سیاسی و تاریخی مرتبط است. و از آنجا که این مفهوم ریشه در تجربه‌ی فردی و جمعی دارد، مفهوم هویت فرهنگی، قابلیت جابه‌جایی به‌دست می‌آورد که مشابه اسنادی است که نشانگر ملیت فرد است. ممکن است شرح این که من چه برداشتی از تبعید دارم اینجا مفید واقع شود. تبعید، وضعیت مشروطی است که توسط مجموعه‌ای از شرایط سیاسی، اجتماعی و فرهنگی ایجاد می‌شود و قصد دارد که فعالیت انسان را در حوزه‌ی اجتماعی مسدود کند. در رسمی‌ترین و تشکیلاتی‌ترین شکلش، خشن‌ترین مجازات برای مخالفت سیاسی است؛ و در شکل سهل‌ترش، ابزاری برای کنترل مداخله‌ی سیاسی و اجتماعی به شمار می‌آید.

تا آنجا که به روشنفکران آمریکای لاتین مربوط می‌شود، مواجهه‌ی آنان با دیگر ساختارهای فرهنگی معمولاً با مفهوم هویت فرهنگی، یا به عنوان ابزار همبستگی و ایجاد نوعی حس تعلق و یا به عنوان وسیله‌ای برای تعیین مرزهای تفاوت، مرتبط است. هویت (Identity) و مکان (place) در شکل دادن به مرزهایی که اغلب عملکرد فرهنگی را تعریف می‌کند دو موضع بسیار مهم و تعیین کننده‌اند. در موقعیت تبعید، این گونه مفاهیم به ذهنیت (subjectivity) فرصت می‌دهند تا در فرآیندی پیچیده در شبکه‌ای از عملکردهای گفتمانی دوباره شکل بگیرد. پیشینه‌ی تاریخی ستم و سلطه‌ای که توسط نیروهای خارجی بر آمریکای لاتین وارد می‌شد و مبارزات پیوسته‌ی آن‌ها برای آزادی، عاملی برای طلوع اندیشه‌ی شاخص وحدت قاره‌ای شد. از اثبات گرایی دومینگو ف. سارمینتو ودیدگاه ضد امپریالیسم خوزه مارتی، تا آرمانشهر انقلابی ماریو بندتی و بحث ناهمگنی (Heterogeneity) ادواردو گالیانو، «ایده‌ی آمریکای لاتین» همچنان به ارایه‌ی الگویی نیرومند و مستحکم برای هویت جمعی ادامه می‌دهد. فعالیت فرهنگی آمریکای لاتین با برجسته کردن یا رد کردن آن عناصری که خارجی یا اصیل، ارتجاعی یا آزادی بخش تقی می‌شوند، به کشمکش ما بین صورت‌بندی‌های ایدئولوژیکی متخاصم واکنش نشان داده است. به هر جهت، تجربه‌ی اجتماعی مردم آمریکای لاتین، برده‌ها و کارگرانی که به منطقه آورده شدند، مهاجران و پناهندگانی که سه قرن از استقرارشان در قاره می‌گذرد را نیز دربر می‌گیرد. امتزاج و آمیزش صورت‌بندی‌های قومی، نژادی و مذهبی با عناصربومی در قاره، نوعی ناهمگنی در صورت‌بندی‌های فرهنگی و تاریخی آن ایجاد کرده است. بنابراین کاملاً به‌جاست که به درک این مسأله نائل شویم که پیشینه‌ی فرهنگی آمریکای لاتین، از جمله تبعیدی‌هایش، صرفاً به یک مکان محدود نمی‌شود بلکه بیشتر به شناخت یک رابطه‌ی فردی و جمعی با یک صورت‌بندی اجتماعی، سیاسی و تاریخی آمریکای لاتین به عنوان یک موجودیت مستقل قاره‌ای و اجزاء ملی خاص خودش، سر و کار دارد.

پیدایش اندیشه‌ی قاره‌ای در آمریکای لاتین با جابه‌جایی نفوذ استعماری اروپایی مقارن است. این اندیشه را عامل بالقوه‌ای از یک انقلاب اجتماعی تغذیه می‌کند. نشانه‌های مفهومی این اندیشه در اشتیاق آرمانی برای نیل به آزادی، انقلاب و تعیین سرنوشت دیده می‌شود. به واسطه‌ی این نشانه‌ها، قاره همچون میدان کارزار ملت‌ها، فرهنگ‌ها و ایدئولوژی‌ها به نظر می‌آید که آگاهی جمعی آن در پایداری تاریخی‌اش در مقابل خشونت و ستم مشخص می‌شود. این نشانه‌های مفهومی، به نوبه‌ی خود، این امکان را می‌دهند که به مفهوم مقاومت فراتر از معانی و دلالت‌های سیاسی محض توجه شود. مقاومت به معنای مبارزه برای ایجاد و نگهداری یک شاخص فرهنگی از طریق اختصاص عناصری که بافت‌های مختلف تاریخی، اجتماعی، فرهنگی و سیاسی را تعیین و توصیف می‌کنند، فهمیده شده است. این برداشت از مفهوم مقاومت، همچنین به شخص اجازه می‌دهد عواملی را که انسجام صورت‌بندی‌های ملی را تهدید می‌کنند، رد کند و عواملی را دنبال کند که به استحکام موقعیت ملت در ساختار قاره‌ای کمک می‌کنند. کار ماریو بندیتی از این جهت بارز است، زیرا بر اساس خصایص متمایز انقلاب کوبا پایه ریزی شده است. این رویداد معنای ویژه‌ای به خود می‌گیرد، اما جزئیات آن، به گذشته و به تنوع بافت‌های ملی باز می‌گردد. پس از این عملیات، کوبا به مرجعی تبدیل می‌شود و وظیفه‌ی برانگیزنده و راه‌انداز به آن واگذار می‌شود. بنابراین انقلاب کوبا تجسم عینی احیای آرزوهای آرمانی و نشانه‌ی خوشایند دگرگونی فرهنگی است. به این صورت فرهنگ را تجهیز می‌کند و شیوه‌ی آن را در حکم جزء جدایی ناپذیر و پویای تحول اجتماعی، دگرگون می‌کند.

از این رو، هویت آمریکای لاتین با شناخت مرزهای فرهنگی که در دو جهت متفاوت هر چند نه متضاد- حرکت می‌کند، شکل می‌گیرد. این هویت به واسطه‌ی یک تحول معرفت شناختی متجلی می‌شود که تنوع دولت-ملت‌ها را در حکم عناصر اصلی آگاهی قاره‌ای‌اش تثبیت می‌کند. از طرفی، ارتباطات فرهنگی بین کشورهای مختلف ریشه در یک تجربه‌ی مشترک تاریخی دارد که با شناخت و تشخیص تعهد و پیوند مشترک استحکام می‌یابد. از دیگر سو، یکپارچگی جغرافیایی دولت‌های مختلف، الزامی برای یافتن یک هویت جدید را که ریشه در تجربیات و سرشت خاص ملی خودش دارد، ایجاد کرد. ساختار هویت فرهنگی از طریق این حرکت دوگانه، با واکنشی دیالکتیکی به خاص بودن و متمایز بودن راه را برای راهی به سوی بیان چند گانه می‌گشاید. از طریق مفهوم بسط یافته‌ی فرهنگ است که افراد و گروه‌ها می‌توانند در زمان و مکان گرد هم آیند و طی نسل‌ها (زمان) و در امتداد مرزهای منطقه‌ای (مکان) خود را متحد و همبسته تلقی کنند. از آنجایی که هویت فرهنگی آمریکای لاتین از یک ایده‌ی قاره‌ای بهره می‌برد، شرح و بررسی اجتماعی و تاریخی مقاومت روند کار فرهنگ قرار می‌گیرد و راهبردهای متنی‌اش، واکنش‌های بازنمودی به تنوع مبارزه‌است. «رئالیسم جادویی» سبک آلژو کارپنتیر و گابریل گارسیا مارکز، «رئالیسم اجتماعی» خوزه کلمنت اورزکو Jose Clemente orozco «سورئالیسم» (surrealism) مربوط به آثار فریدا کاهلو Frida Kahlo، «مدرنیسم» (modernism) در آثار اوزوالد دی آندراد Oswald de Andrade و هیتر ویلا لوبوس Vila - Lobos Heit or، برخی از جلوه‌های همان چیزی هستند که رادولفو پارادا Rodolfo Parada آن را «mestizaje definitivo» می‌نامد. آن‌ها ریشه در حس تعلقی دارند که در آن لحظاتی از تاریخ تولید شده‌اند که [...] که تصوری از ارزش‌امان به دست می‌آوریم و برآن می‌شویم که آرزوهایمان را دنبال کنیم. زمانی که تصمیم می‌گیریم مقلد و دنباله رو نباشیم و دیدن را آغاز می‌کنیم. دیدن دنیا در ارتباط با آنچه واقعاً هستیم، در ارتباط با قاره‌ی آمریکا، آمریکای لاتین. [...] تنها در آن لحظه است که از نو بودنمان آگاه می‌شویم: ترکیبی از criollos و mestizos.

بدیهی است که این آگاهی قاره‌ای، فضایی می‌گشاید که در آن حتی ناهمگن‌ترین و پیوندی‌ترین عناصر یک صورتبندی فرهنگی، جایگاه قابل تشخیصی می‌یابند. در این حالت است که عمل فرهنگی می‌تواند را می‌توان به عنوان جایگاه ممتازی برای جستجویی پایدار، توسعه و تغییر آن الگوهایی دانست که مفهوم هویت را می‌سازند. از آنجا که مفهوم فرهنگ دیگر به مجموعه‌ی ثابتی از رمزگان و قراردادها اطلاق نمی‌شود، می‌توان

آن را یک فرآیند دانست. آنگاه عمل فرهنگی را می‌توان انتخاب پویای عناصر در ارتباط با بافت دانست. راهبردهای متنی فرهنگ در واکنش به واقعیت و تاریخ، شیوه‌های ترجیح داده شده‌ی بیان تغییرات اجتماعی هستند. این فرآیندی است که آگاهی سیاسی را به عنوان یک عامل مهم در عمل فرهنگی در آمریکای لاتین ثبت می‌کند.

در این بافت است که برداشت «به لحاظ مفهومی بسط یافته» از فرهنگ به کار می‌آید. [اگر] ... فرهنگ صرفا برای تعیین آنچه فرد متعلق به آن است به کار نمی‌رود بلکه آنچه به فرد تعلق دارد را نیزمشخص می‌کند،[بنابراین] همراه با فرآیند مالکیت، فرهنگ برای تعیین مرزی که به واسطه آن مفاهیم درون فرهنگی (intrinsic to culture) و برون فرهنگی (extrinsic to culture) عرصه یی برای خودنمایی می‌یابند، نیز به کار می‌آید.

در خصوص سینمای شیلی در تبعید، صورت‌بندی مجدد مرزهای فرهنگ و مکان، راهی به روی مفهوم تبعید می‌گشاید. مداخله‌اش در فضای انتقادی که بنا بر سنت به ملیت واگذار می‌شد، توان بالقوه‌ی بسط پیوند قطعی با مرزهای «جغرافیایی» و «منطقه‌ای» را داراست. آنگاه مفهوم مکان می‌تواند تمام تفاوت‌های جزیی و ظریفی که در جملاتی همچون «تعلق داشتن به یک مکان» و «تعلق خاطر داشتن به یک مکان»، وجود دارد، پوشش دهد. حسی از اطمینان خاطر، پیوستگی و اجتماع با واژه‌ی «مکان» همراه است و در عین حال، حسی از «مالکیت» و «قرابت تاریخی» همراه با صورتبندی فرهنگی. مفهوم «فرهنگ» در بر گیرنده‌ی روابط متقابل دیگر عوامل است خواه در درون و یا بیرون از مرزهای اصلی‌اش واقع باشند گرچه این عوامل در نگاه نخست ناهمگن به‌نظر برسند. آنچه در این جا مورد بحث است یک عملیات ایدئولوژیکی است که عبارت است از مشخص کردن عناصر مرتبط و رد کردن عناصر غیر مرتبط. یک صورتبندی فرهنگی به واسطه‌ی چنین عملیاتی، شاخص بودنش را عرضه می‌کند و تفاوتش را ارایه می‌دهد.

فیلم سازان آمریکای لاتین این عملیات را انجام دادند. اینان برای این مقصود عناصری را از جریان اصلی فیلم گرفتند که برای تغییر آن و در یک بافت خاص فرهنگی، اجتماعی، سیاسی و تاریخی ضروری است. تاثیر نئو - رئالیسم ایتالیایی بر سینمای فرناندو بیری Fernando Birri (آرژانتین)، نلسون پریرا دوس سانتوز Nelson Pereira dos Santos (برزیل) و توماس گوتیرز آلیا Tomas Gutierrez Alea (کوبا) نسبت به دیگر فیلمسازان نمود بارزتری در این راستا دارد. فرناندو بیری این گونه به شرح مطلب پرداخته است.

...سینمای نئو رئالیستی، سینمایی بود که ایتالیای توسعه نیافته را در درون پوشش و لفاظی‌های ایتالیای توسعه یافته کشف کرد. و آن سینمای در حال توسعه‌ی محقر و آسیب دیده‌ای بود که می‌توانست به آسانی در دستان فیلمسازان «جهان سوم» قرار گیرد.

در متن خولیو گارسیا اسپینوزا Julio Garcia Espinosa تحت عنوان «برای یک سینمای ناکامل» (۱۹۷۰)، امکان یافتن ابزاری که بوسیله‌ی آن‌ها سینمای آمریکای لاتین بتواند استقلال و حاکمیت خود و همچنین تاثیر متمایزش را به صراحت اظهار کند [جلد اول شامل مقاله‌ی اسپینوزا را ببینید] مطرح شده است. عدم امکان هنر به مثابه‌ی یک «فعالیت بی طرف»؛ پذیرش هنر عامه پسند به عنوان یک هستی فعال و پویا؛ و برداشت‌های انقلابی، همه و همه گزینه‌هایی هستند که می‌توانند پاسخ کاملا جدیدی ارایه دهند و ما را قادر می‌سازد که یک بار و برای همیشه از تمام مفاهیم و فعالیت‌های هنری نخبه گرایانه (elitist) خلاص شویم.

آگاهی زیبایی شناختی فیلم سازی آمریکای لاتین تحت تاثیر توان بالقوه‌اش در همکاری در مبارزه برای دست یابی به یک هویت فرهنگی قاره‌ای قرار دارد. از آنجا که سینمای آمریکای لاتین وابستگی عمیقی به آثار مستند و ساختارهای قراردادی رئالیسم پیدا کرده است، مجال اندکی برای جلوه‌های بدیع و خلاقانه وجود دارد. به‌هر حال، تجربی‌ترین راهبردهای متنی آن راه را برای یک هنر فیلم که نقش انتقادی و مخالف سیاسی را بازی می‌کند و مشخصه‌ی آن نوعی ناهمگنی پویاست باز می‌کند. آثار فیلم سازانی همچون فرناندو بیری، لئوپولدو تور - نیلسون، فرناندو سولاناس (آرژانتین)؛ جورج بودانسکی، روی

گویرا، لئون هیرزمن، نلسون پریرا دوس سانتوز، کارلوس آلبرتو پراتس کوریا، گلوبر روچا (برزیل)؛ سانتیاگو آلوارز، سارا گومز، توماس گوتیرز آلیا (کوبا)؛ و رائول روئیس (شیلی)، در میان دیگر فیلمسازان، جلوه‌های بارزتری از فعالیتی هستند که فضای محدود سیاسی را به مبارزه می‌طلبند.

تبعید و فعالیت فرهنگی
- سینمای شیلی در تبعید-

اگر به فهرست فیلم‌هایی که از سال ۱۹۷۳ در شیلی ساخته شدند نگاهی بیندازیم، برجستگی آگاهی نسبت به تبعید در بازیابی موقعیت آثار در ساختار اجتماعی، سیاسی و تاریخی کاملا بارز است. این تجدید موقعیت، حس امتناع از پذیرش عواقب منفی تبعید را در خود دارد. این احساس از خود بیگانگی گیج کننده، این حس به حاشیه رانده شدن، به سمتی سوق می‌یابد که از تاثیر گذاری تبعیدی بر بافت سیاسی و اجتماعی جامعه جلوگیری کند. با آگاهی یافتن از امتیازاتی که تبعیدی دارد، فیلم سازان تعریفی مجدد از فعالیت‌شان به عنوان ابزاری برای مبارزه‌ی فرهنگی ارایه دادند. آنچه مزیت تبعید می‌نامم، همان آگاهی از امکان این فرآیند است. توانایی کار کردن به گونه‌ای دیالکتیکی در فضایی ناهمگن، مجال تایید مجدد تعهدات سیاسی را به عنوان یک فعالیت فردی-جمعی فراهم می‌کند. اثر هنری روشنفکر تبعیدی و درک اثرش، نه تنها به ریشه‌ی جغرافیایی‌اش مرتبط است بلکه به زمینه‌ای که موقعیت تبعیدش را فراهم آورده نیز بستگی دارد. در دهه‌ی ۱۹۷۰ روشنفکران آمریکای لاتین- به‌خصوص برزیلی‌ها، آرژانتینی‌ها، شیلیایی‌ها، و روشنفکرانی از اروگوئه و آمریکای مرکزی به طور روز افزون به سمت گرفتن موضعی در فضای عمومی و نمایندگی آن موضع، سوق داده شدند. آنتونیو اسکارمتا این گونه می‌نویسد:

اشاره به خاستگاه، نویسنده را در مسائل عمومی کشور درگیر می‌کند. او را تحت فشار می‌گذارد و به ابراز عقیده و تحلیل آشکار وا می دارد. این مسأله، دیگر اتخاذ ظاهری کسالت آور یا بی تفاوتی را نمی‌پذیرد.

ارتباط بین روشنفکران شیلیایی که در تبعید به سر می‌برند و کمیته‌های همبستگی بین‌المللی به فراتر از «فضا»یی برای دنبال کردن فعالیتشان یا تاثیر گذاری بر موقعیت داخلی کشور از راه دستیابی به مخاطب بیشتر، امتداد می‌یابد. از یک روشنفکر،به عنوان یک فعال سیاسی انتظار می رود که نماینده‌ی بافت خاصی باشد و دربرابر موقعیت شیلی احساس مسئولیت کند. روشنفکر باید در مقابل کودتا، نقض حقوق بشر توسط نظامیان و مقاومت سازمان یافته در داخل کشور، موضع مشخصی اتخاذ کند. مقبولیت روشنفکران تبعیدی همچنین به پذیرش آثارشان مربوط است. تا آنجایی که به سینمای در تبعید شیلی مرتبط است، رابطه‌ی متن مخاطب به مجموعه‌ی از انتظارات تماشاگران بستگی دارد. به راهبردهای صوری، عناصر بافتی و ارایه‌ی رویدادهای تاریخی ارزش قابل ملاحظه‌ای داده شده است. چنانچه عناصری که متعلق به خاستگاه اصلی کار هستند قابل تشخیص نباشند، کار فیلم ساز تبعیدی شیلیایی ممکن است موفق به برقراری ارتباط با مخاطبش نشود.

از این رو، ویژگی‌های شاخص این گونه فیلم‌ها نه تنها به فضای سیاسی بلکه به شیوه‌ی هدایت واکنش مخاطب نیز بستگی دارد. اولین فیلم‌هایی که در تبعید تولید شدند، بسیار دلمشغول واقعیت نمایی بودند و به مخاطب اجازه می‌دادند خاستگاه، ریشه، بافت و صورتبندی سیاسی را بازشناسد. در بازسازی‌های تاریخی، فیلمسازان این فرصت را یافتند که از مشهودترین عناصر مربوط به بافت مکانی که به دوران حکومت ائتلاف وحدت مردمی و به شیلی تعلق داشت، بهره ببرند. به واسطه‌ی کاربرد نظام مند تصاویر شمایلی و نشانه‌های نمایه‌ای، ویژگی‌های حماسی و تماشایی بازسازی افزایش یافته‌اند. ترفندهای همذات پنداری که توسط این فیلم‌ها به کار گرفته می‌شدند، نوعی بار احساسی و نمایشی به آن‌ها می‌داد که غالبا فراتر از ارزش سینمایی آن‌ها بود. اما این اتکا به واقعیت نمایی (verisimilitude) صرف با حفظ تصاویری از ساختار فرهنگی، اجتماعی و سیاسی پیوند دارد. این آرشیو سمعی-بصری، خاطرات را در حکم یک منبع امن تاریخی حفظ می‌کند و رسوم ویژه‌ی یادبود را در یک نظام سازمان یافته متشکل از تجربه‌ی فردی و جمعی ثبت می‌کند. مواردی از قبیل سخنرانی‌های سالوادور آلنده برای جمعیت عظیم مردم در طی

دوران حاکمیت وحدت مردمی، بمب‌گذاری در کاخ لا موندا، به آتش کشیدن کتاب‌ها در خیابان‌ها توسط دسته‌های نظامی و تشیع جنازه‌ی پابلو نرودا، همه و همه نقش ارجاعی به خود می‌گیرند. دیگر مواد بصری از جمله نقاشی‌های دیواری در سانتیاگو، محله‌های فقیر، معادن متروکه‌ی شمال و معدن مس چوکویتاما، همگی نقش «یادآورنده» دارند. این نشانه‌های شمایلی همراه با ترانه‌های سیاسی آن دوران و اشعار پابلو نرودا، مجموعه‌ای از رمزگان نمادین را دراختیار تبعید یان شیلیایی قرار می‌دهد. اغلب فیلم‌های داستانی که در اولین سال‌های تبعید شیلی تولید شدند، در حالی‌که در جستجوی ایجاد پیوندی بین رویدادهای تاریخی و حوادث معاصر هستند، به همین طریق عمل می‌کنند. در فیلم (۱۹۷۵) **Actas de Marusia**، میگل لیتین، اپیزودهایی از اعتصاب‌های متعدد معدنچیان را که در اوائل قرن به وقوع پیوست در هم می‌آمیزد. مقاومت کارگران در مقابل مداخله‌ی نظامی ارتش، در قالب تصاویری بازگو می‌شود که یادآور قتل عام در مدرسه‌ی سانتا ماریا دو ایکویک در ۱۹۱۷ است. خشونت در این اپیزود و صحنه‌های شکنجه‌ی بی رحمانه که به دنبال آن می‌آید، حکایت‌های فیلم و حوادث کودتای ۱۹۷۳را در کنار هم قرار می‌دهد. با ثبت واقعیت در تاریخ، این فیلم تاثیر عاطفی بسیار قوی‌ای بر جا می‌گذارد که راه را بر هر گونه واکنش دیگری از جانب تماشاگر می‌بندد. هلویو سوتو Helvio Soto در فیلم (۱۹۷۶) **Llueve Sobre Santiago**، محیط فیزیکی و اجتماعی سانتیاگو را در طی آخرین روزهای دولت وحدت مردمی باز سازی می‌کند. او نقش‌های تاریخی را به هنرپیشه‌های معروفی واگذار می‌کند اما تا حدی چهره‌ی سالوادور آلنده را پنهان می‌کند تا آن را در حکم شمایل خاطره‌ی جمعی حفظ کند. کیفیت‌های حماسی اثر با به‌کارگیری ترفندها و قراردادهای چشم‌اندازهای تاریخی تولید شده‌اند.

عملکرد متنی واقع نمایی صرفا وسیله‌ای برای رمز گذاری یک ساختار تاریخی نیست. هنگامی که نشانه‌های نمایه‌ای مربوط به دوران حاکمیت ائتلاف وحدت مردمی‌دریافت ملی‌شان جابه‌جا می‌شوند، در فرآیندی از کشمکش فرهنگی و مقاومت سیاسی جای می‌گیرند. به هر رو، این جریان که با شبکه‌ای از واسطه‌های متنی و بلامی‌درگیر است، درساخت فیلم‌های کوتاه متعددی که بین سال‌های ۱۹۷۴ و ۱۹۷۸ تولید شدند، نقش به‌سزایی دارد. و این جریان مبتنی بر استفاده از دستگاه‌های تدوین و شیوه‌های بیان در مستندهای نظامی‌است که در دوران وحدت مردمی‌تولید شدند. این راهبردهای بیانی برای برجسته کردن ویژگی‌های خاص فرهنگی و تاریخی فیلم طراحی شده است. تماشاگر در مقابل عناصری قابل شناسایی قرار گرفته است و متن در این پیوندگاه خاص باز سازی می‌شود. در فیلم **سرود نمی‌میرد، ژنرال** (۱۹۷۵) اثر کلودیو ساپیاین، تصاویر آشنایی از دوران وحدت مردمی‌به عنوان پس زمینه‌ی بصری آوازی که در استکهلم، لندن و ورونا توسط نوازندگان متعدد تبعیدی شیلیایی اجرا شد، به‌کار گرفته می‌شود. برای یادآوری آن دوران به قطعات آرشیوی استناد قرار می‌گیرد و این قطعات به دلیل توان بالقوه اشان در بر انگیختن حس همبستگی با شیلی به‌کار گرفته می‌شوند. تصاویری از تجمع‌ها و میتینگ‌ها در شهرهای مختلف، نشانی ازآن شور و انرژی به‌دست می‌دهد که در آن دوران اروپایی‌ها و شیلیایی‌ها را به یک اندازه بر انگیخت.

گرچه نشانه‌های نمایه‌ای از دوران وحدت مردمی‌متعلق به یک شیوه‌ی بیانی متعلق به گذشته هستند، فیلم سازان آن‌ها را به «ردیاب‌های تصویری» (image-tracer) یک صورتبندی گفتمانی تبدیل کرده‌اند. آن‌ها رویدادی را برای تماشاگر بازگو می‌کنند، اما وجه تاریخی آن را با فعال کردن موقعیتش در درون یک سنت برجسته می‌کنند. این تغییری است از نقش یادآورنده به سمت یک نظام سازمان یافته از معانی، که امکان فعال کردن رمزگان را صورتبندی‌های مختلف اجتماعی، فرهنگی و سیاسی فراهم می‌کند. همان طور که تری ایگلتون اشاره می‌کند، تصاویر ممکن است تبدیل شوند به نشان‌هایی، [...] داغ‌هایی که در دستان کاربرهایشان جمع شده است، نقش مشهود کارکردهای مختلفش. [...] پاک کردن، حفظ یا احیاء نشان‌ها، پس این یک عمل سیاسی است که به ماهیت نشان‌ها و بافت‌های مورد نظر وابسته است: شاید لازم باشد که به شیء چون یک چند نگاره (لوحی که مکررا بر آن نوشته می‌شود) تلقی کنیم، که نشان‌های موجودش در بازنویسی محو شده‌اند، و یا شاید نشان‌های رنگ باخته را که قابل بازیافتند، پنهان کرده باشد.

داستان **رفقای عزیز** (۱۹۷۸-۱۹۷۲) توسط پابلو دو لابارا (Pablo de la Barra) در شیلی فیلم‌برداری و در ونزوئلا تکمیل شد. فیلم با طرح حکایت اصلی وارد کردن آشفتگی ناشی از تبعید از طریق شکستن ساختار روایی داستان پیش می‌رود. تصاویر خط افق در آسمان مه گرفته‌ی کاراکاس،همراه با صدای روی تصویر، بیانگر عملکرد شخصیت‌هایی است که به یک هسته‌ی شبه نظامی‌رزمندگان در شهر شیلیایی کونسپسیون تعلق دارند. جایی هم برای تردید در ربط سیاسی برخی از عناصر داستانی و عناصر صوری باز گذاشته شده است. در حالیکه برخی از آن‌ها را می‌توان حذف کرد، دیگر عناصر به نشان تبدیل می‌شوند. آرمان‌هایی که در دهه‌ی ۱۹۶۰ عامل برانگیختن تمام شیلیایی‌ها شدند، در عمل سیاسی جدید، به مراجع انتقادی تبدیل شده‌اند. به واسطه‌ی «بازیافت موثر نشان‌ها» (productive retrieval of traces)، که فیلم **نبرد شیلی** La Batalla de Chile ویژگی منحصر به فردی می‌یابد. گرچه ربطش با مسائل اجتماعی تغییریافت، اما موضوعش کماکان اثرگذار بود. این فیلم دیگر شرحی بر رویدادهای مبتنی بر بافت نبود. سه ماه آخر دوران وحدت مردمی‌به پیش‌متنی برای تحلیل یک رویداد تاریخی تبدیل شد، و آن عناصر ویژه‌ای که به علائق مشترکی (concerns conjunctural) اشاره داشتند در درون صورتبندی‌های سیاسی به کار گرفته شدند. **نبرد شیلی** به دلیل تاکیدی که بر راهبردهای سازمانی جناح چپ داشت، تاثیر به‌سزایی بر جامعه اروپا گذاشت.

اشاره به این مسأله حائز اهمیت است که فعالیت فرهنگی در تبعید، از طریق انتقال عناصر اصلی به درون یک بافت جدید عملی نیست. از آنجایی‌که مرزهای منطقه‌ای هویت فرهنگی، به واسطه‌ی تبعید دچار تغییر شده‌اند، پس عناصر مربوط به پیشینه‌ی آن نیز باید باز سازی شوند. این فرآیند درگیر عملکرد عناصر [فرهنگ] اصلی در درون یک صورتبندی جدید است. عناصر غیر مرتبط حذف می‌شوند، و دیگر عناصر به عنوان بازمانده‌ای از فعالیت اجتماعی و فرهنگی حفظ می‌شوند، و برخی دیگر جذب بافت و ساختار جدید می‌گردند. این فرآیند انتخاب، تاثیر بسزایی در هویت فرهنگی دارد. مرز میان جدید و قدیم بسیار دچار نوسان می‌شود. اما حتی اگر عناصر صورتبندی به پس‌زمینه عقب بنشینند، کماکان بر فعالیت فرهنگی تاثیر می‌گذارند. اکنون مسأله‌ی مورد بحث، مقاومتی است که عناصر باقیمانده در برابر جذب در روند غالب، از خود نشان می‌دهند.

تبعید، روشنفکران را از صورتبندی مسلط به حواشی سوق می‌دهد و یک جایگزینی تحمیلی را در درون صورتبندی اصلی فرهنگی، اجتماعی و سیاسی موجب می‌گردد. این مسأله، بسیار هنرمندانه توسط ادواردو گالیانو در اثرش با عنوان Lexil: enter la nostalgie et la creation به تصویر کشیده شده است. این اثر با رهایی از قید اضطراب، سکوت و سکون، و حرکت به سوی چالش و مقاومت سر و کار دارد. این فیلم مبتنی بر مباحثی چون گناه، ترس و فراموشی است و چالشی برای پذیرش و تردید است. حرکتی است از «نوستالژی» به سوی آفرینش. همزمان با این فرآیند، صورتبندی مجدد ذهنیت رو می‌نماید، زیرا همان‌طور که گالینو اشاره می‌کند، «تبعید، تناقض میان آنچه که روشنفکر، با اهمیت و منطبق بر واقعیت تلقی می‌کند ومیزان دقیق رویارویی او با واقعیت را، آشکار می‌کند.»

تبعید اجباراً از طریق استدلالی که افراد ملزم به پذیرش آن هستند، گونه‌ای جابه‌جایی مابین تجربه‌ی شخصی و جمعی ایجاد می‌کند. و اینجاست که ذهنیت فرد وارد عمل می‌شود تا اسکیزوفرنی ناشی از تبعید رابزداید. با برجسته کردن امر سوبژکتیو در حکم تجربه‌ای که از طریق زندگی‌نامه‌ی خود نوشت با جمع به اشتراک گذاشته شده است، سیاست با مسائل شخصی مرتبط می‌شود. آثار زنان فیلم ساز شیلیایی فضای جالب انتقادی را در خصوص استنباط فردی از تبعید ارایه می‌دهد. زیرا این آثار، سیاست را از مرزهای باریک تجربه‌ی جمعی بیرون می‌راند. در فیلم **سپاس از زندگی یا داستان زنی که با او بدرفتاری شده است** (فنلاند، ۱۹۸۰) آنجلینا وازکز (Angelina Vazquez) گزینه‌های دشواری را که قربانیان شکنجه با آن‌ها روبرو هستند به بیننده می‌نمایاند. از طریق بازگویی داستان زن آبستنی که در هلسینکی به همسر و خانواده‌اش ملحق می‌شود، تاثیرات تجاوز در ذهنیت فرد دنبال می‌شوند زیرا افراد در تعارض با مفهوم خشونت با

جهت گیری جمعی قرار می گیرند. سرکوب و تبعید در چشم‌انداز تولد و مبارزه‌جویی قرار داده شده‌اند، و تناقضاتی را آشکار می‌کنند که همیشه توسط عوامل سیاسی سانسور شده‌اند. زنان دیگر به عنوان نمادهای تاریخی قلمداد نمی‌شوند و تجاوز دیگر استعاره‌ای برای ستم قاره‌ای محسوب نمی‌شود.

فیلم Gracias a la Vida از دیگر فیلم‌هایی همچون لوسیا (Lucia Humberto Solas, Cuba, 1968) و سرزمین موعود (میگل لیتین ۱۹۷۵-۱۹۷۲) کاملاً متمایز است زیرا در نقش‌هایی که در سینمای آمریکای لاتین به زنان وگذار می‌شد به دیده‌ی تردید می‌نگرد.

ماریلو مالت (Marilu Mallet) در خاطرات ناتمام (کانادا، ۱۹۸۲) از قراردادهای مربوط به فیلم‌های مستند سینمای آمریکای لاتین و شیلی کاملا فاصله می‌گیرد. این فیلم جستار گونه (essay film) عنصر داستانی - تخیلی را به عنوان بخش جدایی ناپذیری از واقعیت ذهنی و جمعی در اثرش جای می‌دهد. ماریلو مالت همچنان که در تجربیات روزمره‌ی خودش در حرکت است، در جستجوی فضایی است که ابهام‌آمیزترین و گسیخته‌ترین عناصر مربوط به تبعید را در آن جای دهد. برش‌ها و تراشه‌هایی از خاطرات گذشته موانعی هستند که در مسیر ذهنیت قرار می‌گیرند. چشم‌انداز شهری، شاخص صوری آوارگی است و فضای خلوت بستری است که در آن می‌توان آوای فرهنگی، اجتماعی و سیاسی را از نو ثبت کرد. ماریلو مالت، آزادی ذهنیت سرکوب شده را در برخورد متعارض بین فرهنگ‌ها جای می‌دهد.

دلمشغولی‌های فمینیستی این فیلم‌ها از مبادلات بین عناصر صورتبندی‌های متنوع و متضاد فرهنگی و اجتماعی بهره می‌گیرد. به عنوان مثال، فیلم‌های والریا سارمینتو Valeria Sarmiento را نمی‌توان بدون توجه به چگونگی بازنمودهای متنی نرینه رفتاری (machismo) در آمریکای لاتین مورد توجه قرار داد. در فیلم ماچو نرینه رفتار (۱۹۸۲)، والریا سارمینتو دست به ساختار شکنی از قوانین مدون اجتماعی، فرهنگی و تاریخی نرینه رفتاری می‌زند. سارمینتو از درون صور عامه پسند بیان، رقص‌های قومی‌فولکلوریک و آوازهای سنتی، تصویررنگارنگی از مکتب هنری رمانتیسیسم در آمریکای لاتین را بیرون می‌کشد. بررسی پیامدهای اجتماعی سرکوبگر آن در برخورد کنایه آمیز با رسوم، خصایص ویژه‌ی فرهنگی و شکل غریب جلوه‌های اجتماعی و ذهنی مشهود است. این شیوه‌ی بیان امر ذهنی (سوبژکتیو) و جمعی را می‌توان در تقابل با گرایش همسان ساز جریان غالب تشخیص داد. بنابراین، تبعید می‌تواند به عنوان مکانی برای مبارزه‌ی فرهنگی در نظر گرفت. فعالیت فرهنگی در تبعید، فرآیند ثابت جابه‌جایی و ارزیابی مجدد، پیوند و دگردیسی را برجسته می‌کند. زبان دیگر بازنمود یک صورتبندی خاص نیست بلکه به افرط و تفریط گرایش دارد. تجربه‌ی ذهنی و جمعی نیز از نو شکل می‌گیرد.

... رونوشت برابر با اصل نیست بلکه یک چند نگاره (لوحی که مکررا بر آن می‌نویسند) است که لایه‌های پاک شده‌ی آن شاید در معرض نور قرار گرفته باشند، و همراه با هم در ریتم اپیزودی‌اشان نوشته شده باشند، و نه آن که در یک شکل روایتی فاقد گسیختگی واپس رانده شده باشند.

فعالیت فرهنگی در تبعید به پویایی‌های تبادل فرهنگی، دو سو گرایی (ambivalence) و رویارویی (confrontation) می‌پردازد. در فیلم‌های اخیر تبعیدی‌های شیلی، نشانه‌های گذشته (اتفاقات، اوضاع و رمزگان) تغییر داده شده‌اند و یا پنهان نگه داشته شده‌اند، تا جایی که فیلم سازان، کاملا از بازسازی گذشته دور شده‌اند. آن‌ها شروع کرده‌اند به تردید در اسلوب‌های بلاغت و بازنمود سینمای آمریکای لاتین و شیلی و به کارگیری شیوه‌های متفاوت. با مشاهده و تشخیص ناکارآمدی اسلوب‌های خطاب و موقعیت‌های سوژه، فیلم‌سازان توانسته‌اند راهبردهای متنی اولیه‌اشان را تغییر دهند. این جریان به طور ضمنی اشاره به عملیات که طی آن الگوهای فعالیت فرهنگی وارد یک فرآیند مبادله می‌شود، زیرا در تماس با صورتبندی‌های غالب قرار می‌گیرد. مسأله اصلی، برتری یک راهبرد متنی بر دیگری و رجحان یک موقعیت سیاسی بر دیگری نیست. بلکه مسأله، تشخیص ضرورت ارزیابی مجدد فعالیت فرهنگی است. بنابراین، ویژگی‌های منحصر به فرد فرهنگی از طریق یک فرآیند بریکولاژ در خفا وارد شده‌اند، که این مسأله جایگاه آن‌ها را به عنوان عناصر نمادین یک صورتبندی اصلی تغییر می‌دهد. در نتیجه، به نظر می‌رسد این عناصر در نوعی هماهنگی غیر قابل تشخیص عناصر ناسازگار، به هم بافته شده‌اند. ویژگی‌های

منحصر به فرد آثار رائول روئیس، مرتبط با این بافت هستند زیرا این آثار هم ستوده شده‌اند و هم محل بحث و مناقشه بوده‌اند. شهرت او، پیامد جا دادن غیرمنتظره‌ی او در زمره‌ی فیلم سازان تجربی است. اگر چه آثارش در برابر هر تلاشی برای جا گرفتن در مقوله‌های همگن زیبایی شناختی مقاومت می‌کند، جایگاهی در میان آثار آوانگارد به او داده‌اند.

موقعیت مدرنیستی آثار روئیس ناشی از کند وکاو انتقادی در خصوص باز نمود و گفتمان است. اما واکنش فرانسوی‌ها و انگلیسی‌ها به آثار این هنرمند شیلیایی تا به امروز نتوانسته‌اند پیامدهای سیاسی خاستگاه‌های آن و تغییرات آن در تبعید را دریابند. گرایشی به تشخیص دوسو گرایی فرهنگی در مجموعه‌ای از فیلم‌های به‌خصوص صرفاً از جهت آن چه به نظر جدایی از درونمایه‌های آمریکای لاتینی می‌رسد، وجود دارد. آنچه در اینجا مورد بحث است، انتظاراتی است که به صورتبندی‌های فرهنگی نسبت داده شده است. رائول روئیس به واسطه‌ی نوسانش بین شیفتگی به منابع اروپایی فرهنگ خودش و تجاربش در تبعید، استعداد انتخاب و تلفیق عناصری از صورتبندی‌های فرهنگی متمایز را به دست آورده است. در فرانسه کارهای هنری او را تجلی نوعی زایش پویای موضوعی و سبکی دانسته‌اند اما نه به عنوان گسست از تمام خصوصیات شیلیای‌اش. همچنانکه در برخی از آثار پیشین روئیس می‌توان تغییر مسیر بسیار شفافی در جهتی فراتر از اسلوب‌های سنتی رمزگذاری‌های فرهنگی دید، آثار فرانسوی‌اش، گامی‌فراتر بر می‌دارد. آثاری همچون، Tres Tristes Tigres (۱۹۶۷) و Nadie Dijo Nada (۱۹۷۲) از قوانین رئالیسم اجتماعی برای بیان افراطی‌ترین جنبه‌های رفتار اجتماعی بهره می‌برد. برخورد کنایه‌آمیز و غالبا افراطی با کلیشه‌های طبقه‌ی متوسط، معرف تمایل به گسست از مبانی عام زیبایی شناختی سینمای آمریکای لاتین و شیلی است.

از سال ۱۹۷۴ رائول روئیس با حرکت انتقادی در مرزهای هویت فرهنگی، به شکل عمیق‌تری به کاوش در سیاستِ بازنمایی (politics of representation) پرداخت.

تاثیر چند نگاره‌ای (لوحی که به دفعات بر آن نوشته می‌شود و پاک می‌شود) در راهبردهای روایی فیلم **سه تاج یک ملوان** (۱۹۸۲) (**Three Crowns of a Sailor**) مبتنی بر میزانسنی است که تاییدی است بر منابع متنوع فرهنگی، زیبایی شناختی و سینمایی آن. با آمیزه‌ی بازیگوشانه‌ی رمزگان‌های متنی در این فیلم، شاهدیم که استفاده از التقاط و هم آمیزی (pastiche) نه تنها ترفندی کنایی، بلکه وسیله‌ای برای به صحنه بردن آشفتگی‌ها و سر درگمی‌های جسمی و روانی تبعیدی است. فیلم **بر روی نهنگ** (۱۹۸۰) (**On Top of the Whale**)، با آمیزش پیچیده‌ی زبانهای مختلف، در بسیاری جهات، یادآور راهبردهای فیلم **کلنی مجازات** (۱۹۷۱) (**The Penal Colony**) است. یادآوری مکان‌های جغرافیایی، که زمین‌های مسطح هلند را به پاتاگونیای اسطوره‌ای انتقال می‌دهند، انکار رمزگان رئالیسم متعارف هستند و، همچون پوچی‌های سوررئالیستی اجرای بازیگران، واکنش‌های متنی به آوارگی ذهنی، اجتماعی و فرهنگی هستند. در این فیلم، روئیس با به‌کار گیری جلوه‌های ویژه‌ی عکاسانه که از ویژگی‌های خاص رئالیسم شعری (Poetic realism) فرانسوی دهه‌ی ۱۹۳۰ هستند به سوی عناصر آشنایی از آمریکای لاتین خیالی می‌رود. این مسأله در مورد دیگر آثاری همچون **شهر دزدان دریایی** (۱۹۸۴) (**City of Pirates**) و **رژیم بدون نان** (۱۹۸۵) (**Regime without Bread**)، که در آن‌ها عناصر قصه‌های پریان، داستان‌های ترسناک و علمی تخیلی به هم در آمیخته‌اند، نیز صادق است. انگار رائول روئیس بر آن بوده که یک معادل سینمایی برای ابعاد ادبی رئالیسم جادویی آمریکای لاتین بیابد. راهبردهای ساختار شکنانه در **فرضیه‌ای برای نقاشی ربوده شده** (۱۹۷۹) (**The Hypothesis of a Stolen Painting**)، و وانمودهای (شبیه‌سازی‌های) (simulacra) گفتمان‌های هنری، یورش‌های کنایی هستند به درون صورت‌های نهادی شده‌ی نقاشی عامه پسند. دراز گویی پر طمطراق صدای روی تصویر، خصوصیات تعلیم گرایانه‌ی مستند سنتی را بیرون می‌راند و به تماشاگر فرصت می‌دهد تا در موضعی انتقادی قرار گیرد. مرزهای صوری و بلاغی‌اثر مستند به کشمکش کشیده شده است، درست همان طور که پنداشت‌های نشانه‌ای (symptomatic assumptions) در مورد «حقیقت» و ربط اجتماعی در پیامدهای ضمنی گفتمانی‌شان جابه‌جا شده‌اند

و در هیچ اثری به فصاحت و وضوحی که در فیلم‌های «مستند» رائول روئیس همچون **در باب رویدادهای بزرگ و مردم عادی** (۱۹۷۹) **(Of Great Events and Ordinary People)** مشاهده می‌شود،این موقعیت به نمایش در نیامده است. در این فیلم رائول روئیس با احیای امکانات تجربی کشف نشده‌ی شیوه‌ای که اثر آمریکای لاتینی‌اش را تغذیه می‌کند، فرصت به دست آمده در تبعید را در مرکز توجه قرار می‌دهد. فیلم‌های **مار و پله** (۱۹۸۱) **(Snakes and Ladders)** و **مرد یک چشم** (۱۹۷۹) **(The One-eyed Man)**، هزار توهای گسیختگی و چند پارگی‌ها را می‌کاوند و قهرمانان داستان به هزار تویی از آینه‌ها و جلوه‌های ویژه‌ی حیرت آور و خیره کننده‌ای پرتاب می‌شوند. از این رو، وسوسه‌ی جا دادن آثار رائول روئیس در زمره‌ی آثاری که نمونه‌ی «سینمای تبعید» هستند تا حدی بی نتیجه می‌ماند، چراکه آثاری از این دست در ارتباط با صورت‌بندی اصلی خود گرایش به سمت ناشناخته ماندن دارند. این آثاردارای خاصیت دو رگه و مختلط هستند. و از نظر فرهنگی نوعی از عملکرد دو جنسیتی را در بر می‌گیرند. در حالیکه همچنان بین بازشناسی خاستگاه اصلی‌اشان و همانند سازی با صورتبندی‌های خارجی در نوسانند.

این همان مقوله‌ای است که می‌توان آن را وضعیت تناقض‌آمیز ذهنیت در تبعید نامید و این مسأله، دلیل گریز سینمای شیلی از هر نوع دسته بندی انتقادی است. ناهمگنی فرهنگی شکننده‌ای که به آگاهی جمعی و ملی پرقدرتی پیوند خورده است، مسائلی را پیش می‌کشد در ارتباط با چارچوب انتقادی‌موجود برای مطالعه و بررسی سینمای ملی‌ای که در آن به مسائل مربوط به ملیت مرزهای اقلیمی بسیار مشخصی داده شده است. اگر بتوان یک نقشه‌ی انتقادی (critical map) تدوین کرد که به ما امکان بدهد یک پدیده‌ی «درون ملیتی» (intra-national) را به‌عنوان حوزه‌ای برای مبارزه‌ی فرهنگی در نظر بگیریم، آنگاه موقعیت سینمای شیلی تبدیل به یک حوزه‌ی چالش برانگیز تبدیل می‌شود. تنها در آن صورت است که به عنوان واکنشی یکپارچه به یک رویداد خاص سیاسی می‌توان به فراسوی موقعیت تبعید رفت. ■

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی