# تصاویر آندی

## نگاهی به سینمای کشورهای بولیوی، اکوادور و پرو

جان کینگ

ترجمه مرتضی نادری دره شوری

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

دون کندر

«امروز قطع رابطه کامل شده است. بومی گرایی به تدریج استعمار را از پای درمی‌آورد.... ما در همین حال تاثیرات بین‌المللی گوناگونی را از خارج دریافت می کنیم. اما در این کوران دگرگونی، شور و مکاشفه‌ای تازه به دست آمده است. ما برای سفر، راه‌های جهانی و فراگیری را برگزیده‌ایم، و به خاطر آن‌ها سرزنش شده‌ایم، همواره به خودمان نزدیکتر شویم.»

**خوزه کارلوس ماریاتگو**[1]

## بولیوی

داستان سینمای بولیوی در پی انقلاب ملی سال ۱۹۵۲ آغاز می‌شود. معضلات فراوانی وجود داشت که حکومت انقلابی جنبش انقلابی ملی (MNR) مجبور بود با آن‌ها رویارو شود. جیمز دانکرلی تصویر جامعه بولیوی در آستانه انقلاب را چنین ترسیم می‌کند:

«بولیوی به طرز وحشتناکی عقب مانده بود. سرانه تولید ناخالص داخلی (GDP) به میزان ۱۱۸/۶ دلار، چنان ناچیز بود که باعث می‌شد بولیوی فقیرترین کشور در نیمکره به استثنای هائیتی باشد... کشوری به وسعت فرانسه، ایتالیا و آلمان غربی جمعیتی ۲/۷ میلیونی را در خود گرد آورده بود که درست ۲۲ درصد از آن در آبادی‌هایی با بیش از هفت هزار نفر جمعیت زندگی می‌کردند. فقط ۳۱ درصد از جمعیت بولیوی باسواد بودند ؛ ۸ درصد آن‌ها تحصیلات متوسطه را به پایان رسانده بودند. در سال ۱۹۵۰ در پنج دانشگاه کشور ۳۷۰۰ دانشجوی ثبت نام شده وجود داشت که برای ۱۳۲ نفر در آن سال مدرک فارغ التحصیلی صادر شد... تقریباً از هر ده کودک سه کودک در اولین سال زندگیشان مرده بودند و متوسط عمر در یک سال به پنجاه هم نرسید.»[2]

به دنبال انقلاب، طرحهای ترقی خواهانه اتخاذ شد. بخش معادن که ۲۵ درصد از تولید ناخالص داخلی را تشکیل می‌داد، ملی شد. از آنجایی که تقریباً ۲۰ درصد از سهام‌داران سیمون پاتینو اهل آمریکای شمالی بودند، این اقدام بالقوه تحریک آمیز بود. هر چند که رییس جمهور پاز استن سورو موفق شد دولت ایالات متحده را در موضع بی‌طرف نگهدارد و سرانجام توانست با وجود اکراه کمپانی‌ها توافقی میان آن‌ها برقرار سازد. اصلاحات ارضی تصویب شده بود، اما تاثیر آن در تصرف زمین سریع و وسیع نبود: بین سال‌های ۱۹۵۴ و ۱۹۶۸ از سی و شش میلیون هکتار زمین‌های قابل زراعت، تقریباً هشت میلیون هکتار زمین از نو تقسیم شد[3]. امتیازات جهانی اعطا شده بود، ارتش سازمانی تازه یافته بود و تشکیلات کارگری، دانشجویی و دهقانی به گرمی پذیرفته شده بودند. از این رو نخستین سال‌های انقلاب شاهد تحولات پرشتابی بود.

در ژوئیه ۱۹۵۲ یک واحد سینماتوگرافی به عنوان بخشی از وزارت خبر و تبلیغات ایجاد شد و در سال ۱۹۵۳ **موسسه فیلم بولیوی** (ICB) جایگزین آن شد که تا سال ۱۹۵۶ توسط والدو کروتو، خویشاوند نزدیک رییس جمهور اداره می‌شد. بولیوی به قدر کافی سینماگرانی با تعلیمات کافی نداشت تا رویدادهای انقلابی سال ۱۹۵۲ را پوشش دهند. دو جوان آرژانتینی به نام‌های لواگی و اسمولیخ کمی از شور و شوق آن ماه‌ها را در فیلم مستند کوتاهی با نام **بولیوی خود را آزاد می‌کند** ثبت کردند. موسسه فیلم بولیوی، فیلم‌های خبری یک‌دستی تولید کرد که عمدتا مبلغ حکومت، مدح رهبران و توصیف فرهنگ عامه بودند[4]، هر چند که سانخینس صحنه‌های جالبی را از «حضور هزاران دهقان از سراسر کشور در اکورنا که همراه با نیروهای در حال آماده باش، امضای حکم اصلاحات ارضی را می‌پاییدند، صفوفی از معدن‌چیان بی باک و خشمگین، پوشیده در فانوسقه‌های دینامیت و بازو در بازوی ارتش شورای حکومتی»[5] به یاد می‌آورد، با این همه تصاویر در بیشتر مواقع مربوط به تشریفات حکومتی می‌شدند، مثل دیدار معاون رییس جمهور سیلس زوآزو از تاجگذاری ملکه الیزابت در لندن[6]. به طور کلی راجع به فیلم حق با دانکرلی بود:

«بولیوی عقب‌مانده‌تر و انقلاب نیز زودرس‌تر از آن بود که از

کوشش‌های تبلیغاتی و نمادین خود بهره بگیرد، چه رسد به فعال کردن کوشش‌های خلاقه... به دنبال شورش آوریل تنها یک فیلم مستند ضعیف ساخته شده بود و برخلاف موارد مکزیک، کوبا، نیکاراگوئه و یا حتی السالوادور تا سی‌سال بعد از آن هیچ فیلمی، داستانی یا غیر داستانی از شورش وجود نداشت».[۷]

با این همه این INC بود که تکنسین‌ها و کارگردانان را آموزش داد تا در دهه بعد ثمر دهند.

خورخه روئیس، مهمترین فیلمساز دهه ۱۹۵۰ تا سال ۱۹۵۶ با ICB رابطه‌ای نداشت. او در سال ۱۹۵۳ فیلم قوم شناختی چشمگیری به نام Vuelve Sebastiana (سباستیانا، به خانه بیا!) با سرخپوستان چیپایا از اهالی سانتا آنا د چیپایا ساخت، قومی‌که به تدریج در حال انقراض بودند و یا از رشد باز می‌ماندند. سباستیانا کسپی دختر دوازده ساله چیپایایی در آلتیپلانو که در آنجا از حیوانات اهلی مواظبت می‌کند، با پسر جوانی آشنا می‌شود. پسر جوان او را با خود به یکی از شهرک‌های آیمارا می‌برد که در آنجا بسیاری از ارزش‌های غربی پذیرفته شده‌اند. سباستیانا که مسحور این محیط جدید شده و در عین حال از آن هراسان است، توسط پدربزرگش نجات می‌یابد. پدربزرگ او را به دهکده برمی‌گرداند و در این راه تمام تعالیم خویش را به او انتقال می‌دهد. وقتی به دهکده می‌رسند، پدر بزرگ از خستگی می‌میرد، اما سنت شفاهی حفظ می‌شود زیرا سباستیانا اکنون تجسم زنده فرهنگ خویش است. این فیلم با وجود آرمانگرایی‌اش یکی از نگرانی‌های آشکار جوامع سرخپوستی را نشان می‌دهد. این فیلم احترام آمیز بوده و هرگز تحمیلی نیست. فیلم **سباستیانا، به خانه بیا!** نمونه برجسته‌ای از کار گروه اکامائو در دهه ۱۹۶۰ است. سانخینس آن را فیلمی «فوق العاده» نامیده است و این فیلم نظر مساعد فیلمساز کهنه کار جان گریرسون را که در اواخر دهه ۱۹۵۰ از بولیوی بازدید کرد به خود جلب کرد.

روئیس در ۱۹۵۶ به ICB پیوست وفیلم La vertinte (نقطه عطف) را ساخت که اولین فیلم بلند ناطق مهم در تاریخ بولیوی محسوب می‌شود. این فیلم که به صورت ۳۵ میلیمتری و با صدای سر صحنه ساخته شده است، تقریباً پروژه‌ای گروهی است. این فیلم نمونه‌ای بارز از حمایت یک موسسه دولتی از برنامه‌های عمران روستایی دولت است: مردم یک جامعه روستایی به خاطرآب می‌جنگند، که آن را در نتیجه حداکثر تلاش و همکاری متقابل خود و با تشویق‌های خانم آموزگاری که آموزش‌های او را در جامعه‌ای دور افتاده به کار می‌بندند، به دست می‌آورند. درست است که خانم آموزگار، تعلیمات و راهنمایی‌هایی در خصوص آبیاری در اختیار مردم می‌گذارد اما او خود نیز به واسطه ماچوی شکارچی تمساح با عشق آشنا می‌شود. این تلاش اولیه برای آمیختن رمانس و ملودرام (مرگ یک کودک دهکده را به کنش وا می‌دارد) در فیلم مستند اجتماعی در داخل کشور به خوبی موثر واقع شد[۸]. به هر حال، روئیس بیش از پیش وقتش را صرف اجرای قراردادهایی با موسسات کمک رسان ایالات متحده در بولیوی و دیگر بخش‌های آمریکای لاتین می‌کرد.

تغییر رویه روئیس به سمت ساختن فیلم‌هایی با سرمایه‌گذاری ایالات متحده حاکی از الگوهای کلی‌تر تغییر در کشور بود. انقلاب نتوانست جریان اولیه خود را ادامه دهد. دولت سلیس زوآزو (۶۰- ۱۹۵۶) روش‌های محافظه‌کارانه‌تری را در پیش گرفت و کوشید تورم بی‌رویه را از طریق دریافت کمک‌های کلان مالی از ایالات متحده مهار کند. طرح تثبیت قیمت در سال ۱۹۵۶ طرحی «پول محور» بود و خبر از حملات نه تنها اقتصادی بلکه سیاسی بر علیه طبقات کارگر سندیکالیست می‌داد. بولیوی در دوران سیلس زوآزو و نیز بعدها در دوران پاز استن سورو تبدیل به فرصتی برای برنامه‌آمریکایی «اتحاد برای پیشرفت» به قصد حمیت از دولت‌های اصلاح طلب غیرمارکسیست شد. در همان زمان بولیوی بیش از هر کشور دیگری در جهان از حداکثر کمک سرانه ایالات متحده بهره‌مند شد. برای دولت، پذیرش سرمایه‌های ایالات متحده و نفوذ ایالات متحده در سیاست‌های کشور و در همان حال وفاداری به انگیزه‌های ضدامپریالیستی انقلاب، حتی در کلام، روز به روز دشوارتر می‌شد. دولت سرانجام نتوانست این تناقضات را برطرف کند و در سال ۱۹۶۴ با کودتایی نظامی برکنار شد.

سینمای اجتماعی بولیوی در این دوران سرشار از تناقض شکل گرفت. حرکت اصلی آن از خورخه سانخینس و گروه اکامائو

شروع شد. سانخینس برای تحصیلات دانشگاهیش به شیلی رفت و در دانشکده تازه تاسیس سینما در دانشگاه کاتولیک تحت نظر سرجیو براوو نام نویسی کرد. سانخینس وقتی به بولیوی بازگشت، دوستی و مشارکتی با اسکار سوریا، مهم‌ترین فیلمنامه‌نویس بولیوی برقرار کرد. آن‌ها با هم چندین موسسه موقتی، یک نشریه، یک انجمن فیلم و یک آموزشگاه فیلم دایر کردند و شروع به ساختن فیلم‌های کوتاه به صورت قراردادی کردند. اولین کار مشترک مستقل سانخینس و سوریا فیلم ده‌دقیقه‌ای Revolucion (انقلاب، ۱۹۶۴) بود که تدوین صامتی از تصاویر بود که قطع‌ها فقط با قطعات موسیقی گیتار و سازهای کوبه‌ای صورت می‌گرفت و از استثمار در کشور و مقاومت کارگران که منجر به انقلاب ۱۹۵۲ شد، پرده برمی‌داشت.

کودتای نظامی سال ۱۹۶۴ به طور تناقض آمیزی، مجال بیشتری را به سانخینس داد تا مواضع ایدئولوژیکی و زیبایی شناختی خود را بسط دهد. دولت بارینتوس اعضای INC را اخراج کرد، اما بعد در سال ۱۹۶۵ سانخینس را به مدیریت آن منصوب کرد. از میان جناح چپ، برخی احساس کردند که بارینتوس رژیمی بناپارتی را بر سر کار خواهد آورد، اما در فاصله ماه‌های می و سپتامبر وقتی که حکومت اقدام به از میان بردن تشکیلات کارگران معدن‌ها به همراه سرکوب، کشتار و بازداشت‌های گسترده کرد، معلوم شد که این برداشت به طور ناامیدکننده‌ای نادرست بوده است. در نتیجه، وضعیت سانخینس متزلزل شد زیرا در زمانه‌ای که اقتدارگرایی آشکار حکومت در حال فزونی بود، در سازمانی دولتی کار می‌کرد و می‌کوشید فیلم‌های بلند سینمایی و مستندی بسازد که به لحاظ اجتماعی متعهد باشد. سرانجام در ژوئن سال ۱۹۶۷ زمانی که در پی قتل چه گوارا و کشتار معدنچیان در شب سن ژوان، بولیوی وارد تاریکترین ایام خود شده بود فیلم Ukamau(اکامائو) ساخته سانخینس منجر به اخراج او از INC شد. از آن زمان به بعد تمام فیلم‌های او مستقل از هر سازمان دولتی ساخته شدند.

سانخینس در چندین مقاله و همایش تحول فیلمسازی خود را به روشنی تحلیل کرده است[۹]. او نخستین فیلم‌های مستند خود را که برای ICB ساخته شده است رد می‌کند و معتقد است که در این فیلم‌ها سیه روزی طبقات کارگر نشان داده می‌شود بی‌آن که تحلیل شود:

«ما فهمیدیم که مردم به دیدن فیلم‌هایی که کمکی به چیزی نمی‌کنند علاقه‌ای نداشتند، فیلم‌هایی که صرفا اشتیاق آن‌ها برای دیدن خودشان را بر روی پرده ارضا می‌کرد. ما فهمیدیم که مردم بیش از هر فیلمسازی که شاید خواهان نشان دادن فلاکت به آن‌ها باشد، فلاکت را می‌شناختند. آن کارگران، معدنچیان و دهقانان، قهرمانان اصلی فلاکت در بولیوی هستند. فیلم‌هایی که ما می‌ساخته‌ایم جز به گریه انداختن چند تن آزادی‌خواه متظاهر به هیچ دردی نمی‌خوردند».

آنچه که این مردم به آن علاقه‌مند بودند «توضیح دادن، ساختارشکنی از ساز و کار قدرت»[۱۰] بود. این انتقاد از خود، لااقل از دید غربی، برای فیلمی چون Aysa (رانش زمین، ۱۹۶۴) که گزارشی تاثیرگذار از کار معدن است، بسیار بیرحمانه است. سانخینس در این فیلم بلند گروه ثابتش را دور خود جمع می‌کند: اسکار سوریا فیلمنامه‌نویس، آنتونیو اگوینو فیلمبردار و ریکاردو رادا تهیه‌کننده. او همچنین دو بازگر غیرحرفه‌ای به نام‌های بندیکتا هوانکا و ویسنته ورنروس را در بین معدنکاران پیدا کرد که در فیلم‌های بعدی خود نیز از آن‌ها استفاده خواهد کرد.

فیلم Ukamau (همین است که هست، ۱۹۶۶) در میان سرخپوستان اکامائو آیمارا فیلمبرداری شده و به زبان آیمارا با زیرنویس اسپانیایی است. این فم داستان زوج جوانی را بازگو می‌کند که در جزیره تیتیکاکا زندگی می‌کنند. زمانی که شخصیت اصلی فیلم، **آندرس مایتا** در خاج از جزیره است، مستیزویی (دورگه) که محصولات محلی را از سرخپوستان می‌خرد و در شهر می‌فروشد به زن او تجاوز کرده و او را می‌کشد. فیلم در ادامه نشان می‌دهد که چگونه ماتیا قاتل را تعقیب کرده و او را می‌کشد، در حالی که ماتیا از این سر تا آن سر آلتیپلانو قاتل را تعقیب می‌کند، در حاشیه صوتی فیلم، حضور او با تکنوازی کوئینا (ساز زبانه‌ای سرخپوستی) اعلام می‌شود. منتقدان این فیلم را متهم می‌کنند که به سبک نویسندگان بومی‌گرایی چون آلکیداس آرگداس[۱۱]، احساس همدردی پدرمآبانه‌ای نسبت به سرخپوستان دارد اما آن‌ها را

ابژه‌های صرف ستمدیدگی تلقی می‌کند که هیچ تاریخ یا تدبیر سیاسی آگاهانه‌ای ندارند، و مبارزه طبقاتی را به یک تحلیل نژادی تقلیل می‌دهد (مرد سفیدپوست خوش چهره، زیرک و مرموز و سرخپوستی اصیل). این قضاوت‌ها بیش از حد خشک و خشن هستند. مستیزو در واقع در قالب شخصیت شریر کلیشه‌ای تصویر می‌شود اما آشکار است که در عین حال نقدی است بر سوداگران شهری که از چنین شخصیت‌هایی به عنوان عاملان استثمار بهره می‌برند. سرخپوستان نیز در اصل همان موجودات غریب و نامتعارف و نیز تهدیدگر رمان معروف آرگداس «Bronze Race» (نژاد برنزی) هستند. سرخپوست، عاملی است سیاسی و اجتماعی و نه یک «مسأله» نژادی. لوئیس اسپینال، منتقدی که در ماه مارس ۱۹۸۰ توسط جوخه مرگ جناح راست کشته شد به خوبی متوجه این موضوع شد: «این فیلم صرفا یک داستان نیست. مبارزه پایانی میان دو مرد تک افتاده در آلتیپلانو نمادی از مبارزه طبقاتی است. همچنین تناظری میان از بین بردن زن ماتیا توسط مستیزو از یک سو و از بین رفتن حاصل زحمات او توسط مستیزو وجود دارد. متجاوز و استثمارگر هر دو یک نفرند.»[۱۲] فیلم، شکل‌پذیری فوق العاده‌ای دارد و فشار محیطی را که شخصیت‌ها در آن حرکت می‌کنند به خوبی نشان می‌دهد، بدون آنکه به دام ذات‌گرایی زمینی و یا زیبایی‌شناسی فقر بیفتد. با این همه خطای اصلی سانخینس این بود که فیلم همچنان به جای آن که یک قهرمان اصلی جمعی را نشان دهد، نزاعی شخصی را به نمایش می‌گذارد.

این فیلم در داخل و خارج کشور با موفقیت بزرگی روبرو شد. این موضوع باریتوس را که احساس می‌کرد چنین مضمونی کشور را در پرتو مطلوبی نشان نداده است، خشمگین کرد. تمام اعضای گروه، که حالا دیگر به احترام این فیلم، اکامائو نام گرفته بود از ICB اخراج شدند و موسسه سرانجام تعطیل شد. گروه، شرکت مستقل خود را تشکیل داد و در سال ۱۹۶۸ فیلم Yawar Mallku(خون کندر) را ساخت. آن‌ها مضمونی - عقیم کردن اجباری زنان در مناطق روستایی توسط آژانس‌های یاری رسان ایالات متحده از جمله سپاه صلح - پیدا کرده بودند که به جز نقش مبهمی که در جداسازی قبایل محلی ایفا می‌کرد، ماهیت امپریالیسم را نیز نشان می‌داد. اما این گروه هنوز باید چیزهای زیادی در مورد مردمی‌که می‌خواست در میانشان فیلم بسازد، بیاموزد. سانخینس می‌گوید که چگونه وقتی پس از یک سفر طولانی و سخت وارد دهکده سرخپوستی مورد نظرشان شدند، متوجه شد که مردم به آن‌ها اعتنایی نمی‌کنند، با آن‌ها با بی اعتمادی برخورد می‌کنند و از همکاری با آن‌ها خودداری می‌کنند بعد از دو هفته در حالی که پروژه در آستانه شکست بود، گروه فیلمساز تازه فهمیدند که به شیوه‌ای نادرست به این جامعه نزدیک شده‌اند. آن‌ها با تصور این‌که شهردار آن محل قدرت مطلق را در دست دارد، با او وارد مذاکره شده بودند. اما بعد «ما متوجه شدیم که شهردار قدرتی ندارد. در واقع قدرت مردمسالارانه بود، قدرت در دست یک شورا بود. فرد صرفا به عنوان بخشی از جمع اهمیت داشت. پس آن‌ها برای مطرح کردن پروژه خود به سراغ شورای محل رفته بودند و در آنجا شمن محلی با خواندن برگ‌های کوکا (coca)، صداقت آن‌ها را معلوم کرده بود به این ترتیب آن‌ها پذیرفته شده بودند. صحنه شمن در فیلم هم آمده است.

این فیلم در فضای شهر و اطراف شهر جریان دارد. فیلم نشان می‌دهد که روستاییان به تدریج از این واقعیت آگاه می‌شوند که نازایی زنان آن‌ها به دست جوانان آمریکای شمالی که در فیلم بیش از حد کاریکاتوری شده‌اند - در یک مرکز درمانی زیر نظر «سپاه پیشرفت» انجام می‌شود. ایگناسیو، پیشوای قبیله کشف می‌کند که آن‌ها پیرو منطق تکان دهنده گالیانو که می‌گوید «بهتر آن است که چریک‌های آینده را در رحم مادرانشان بکشیم» زنان را عقیم می‌کنند. اهالی قبیله تصمیم می‌گیرند که شمالی‌ها را عقیم کنند، اما بلافاصله سرکوب می‌شوند و عده زیادی کشته می‌شوند و ایگناسیو به شدت زخمی می‌شود. او را به لاپاز می‌برند و در آنجا برادرش برای تامین هزینه معالجه او راهی سفری بی‌حاصل در میان مناظر و طبقات اجتماعی می‌شود. عکس‌العمل‌ها بی‌رحمانه و بی‌تفاوت است، ایگناسیو در بیمارستان می‌میرد. برادرش با وجدانی آزرده به دهکده باز می‌گردد و در اوایل مقاومت مسلحانه به سرخپوستان ملحق می‌شود. فیلم با استفاده مداوم از فلاش بک و برش متقاطع میان صحنه‌های شهر و

رویدادهای قبلی در اطراف شهر، ساختاری نسبتاً پیچیده دارد. این فیلم از تعلیق بهره گرفته و ویژگی‌های روانی فردی را می‌آزماید و این دو تدابیری هستند که گروه در آینده مورد پرسش قرار خواهد داد.

این فیلم بسیار موفق بود. به گفته سانخینس فقط در سال اول ۲۵۰۰۰۰ نفر از مردم بولیوی این فیلم را دیدند (پیش از آن‌که در بیشتر سال‌های هه ۱۹۷۰ فیلم‌های سانخینس ممنوع شود). این فیلم همچنین بحث‌های عمومی و اقداماتی را بر علیه فعالیت‌های سپاه صلح ایالات متحده به راه انداخت؛ تا این‌که در ماه می ۱۹۷۱ سپاه صلح توسط ژنرال تورس از بولیوی اخراج شدند. اما این فیلم نیز به لحاظ فرم گروه را راضی نمی‌کرد زیرا به نظر می‌رسید که توقعات فرهنگی طبقات حاکم را بر مردم بومی‌تحمیل می‌کند. باید به یاد بیاوریم که ملت - کشور بولیوی نتیجه تسلط اقوام کریول (دورگه‌های اروپایی نژاد) بر اقوام سرخپوستی آیمارا، که چوآ و گوارانی بود، تسلطی که فقط تا حدودی موفق شده بود. در سال ۱۹۵۰ یک میلیون نفر فقط به زبان که چوآ و ۶۶۴۰۰۰ نفر فقط به زبان آیمارا صحبت می‌کردند و اسپانیایی یک زبان اقلیت بود. در سال ۱۹۷۶ بیشتر از یک پنجم جمعیت هنوز به زبان اسپانیایی صحبت نمی‌کردند.[۱۴] برای گروه اکامائو کافی نبود که به زبان‌های بومی‌فیلم بسازد.

«مسأله این نبود که آن‌ها نتوانند بفهمند که چه چیزی گفته می‌شود، بلکه مسأله بیشتر تعارضی صوری بود که با ضرباهنگ درونی مردم ما و با درک عمیق آنها از واقعیت سازگار نبود. تفاوت اساسی در نحوه درک مردم که چوآ آیمارا از خودشان به طور جمعی و در شکلی از فرهنگ غیرفردی بود. اصل سازمان‌دهنده در این جامعه، افراد منفرد نبودند بلکه جامعه در کلیت آن بود.»[۱۵]

این نگرش، بازاندیشی در شیوه‌هایی را در پی داشت که فرد را بر اجتماع ترجیح می‌دهند: نمای درشت، بررسی روانشناختی انگیزه‌های فردی و قراردادهای متعارف فیلم داستانی. فیلمسازی در آینده با تاریخ جمعی سر و کار خواهد داشت و تلاش خواهد کرد تا حافظه عمومی را که به وسیله قدرت‌های سلطه جو انکار شده بود، دوباره فعال کند.

سیر تحول اکامائو با دو حکومت نظامی‌مقارن بود که می‌کوشیدند با توصیه به ملی‌گرایی چپ یا انقلابی خودشان با بسیج مردمی‌مقابله کنند. **ژنرال آلفردو اواندو** (از سپتامبر ۱۹۶۹ تا اکتبر ۱۹۷۰) و **ژنرال خوان خوزه تورس** (از اکتبر ۱۹۷۰ تا آگوست ۱۹۷۱) می‌کوشیدند از میان دو قطب بسیج توده‌ها و سرکوب راه خود را باز کنند. این تجربه با شکست مواجه شد و جای خود را به دیکتاتوری محافظه کار هوگو بانزر (۷۸-۱۹۷۱) سپرد. حکومت بانزر، به هر حال، میزان قابل توجهی از آزادی‌های موقتی را مجاز دانست و به فیلم اکامائو با عنوان El corage de pueblo (شهامت مردم، ۱۹۷۱) که با سرمایه‌گذاری تلویزیون ایتالیا ساخته می‌شد، اجازه ساخت داد.[۱۶] این مستند داستانی قتل عام معدنچیان معادن XX Siglo در ژوئن ۱۹۶۷ را بازسازی می‌کرد. گزارش رسمی بارینتوس از این واقعه چنین بود:

«چپی‌ها و رهبران فاسد اتحادیه سابق، سه تا از مهمترین معادن کشور را «منطقه آزاد» اعلام کرده‌اند، مناطقی که هیچ کس بدون اجازه آن‌ها نمی‌تواند وارد آنجا شود. به همین علت، دولت به نیروهای نظامی‌دستور داد معادن را اشغال کرده و نظم و اقتدار را به آنجا باز گردانند. این چیزی است که در هر کشوری می‌تواند اتفاق بیفتد.»[۱۷]

این فیلم مسببین قتل عام را به روشنی فاش می‌کند. در یکی از سکانس‌های اولیه فیلم از کشتارهای معدنچیان در تاریخ و رهبران دولتی که دستور آن‌ها را صادر کرده‌اند، نام برده می‌شود. اکامائو از بازماندگان قتل عام به عنوان منبع اطلاعاتی بهره می‌برد، اجتماع دهها هزارنفری سازمان یافته و منظمی که در تشییع جنازه همکاران خود شرکت کرده‌اند و با وجود حکومت نظامی‌در اردوگاه مردم را به یک اعتصاب اعتراض آمیز دو هفته‌ای دعوت می‌کنند. این شاهدان واقعه که خاطره جمعی شکنجه و مقاومت را زنده می‌کنند، قهرمانان اصلی فیلم می‌شوند. سانخینس فیلم‌هایش را «دوشادوش» مردم می‌سازد و دیدگاه خود را از بالا تحمیل نمی‌کند بلکه اجازه می‌دهد که مردم از طریق فیلمسازان «سخن بگویند». راویان چندگانه وظیفه بازگویی تاریخ را عهده دار می‌شوند. هیچ «قهرمان» منحصر به فردی وجود ندارد و در عوض فیلم از چیزی بهره

می‌برد که فیلمساز آن را «اتحاد اجدادی گروه» می‌نامد.[۱۸] زمانی که گروه در ایتالیا مشغول کارهای پس از تولید فیلم بود، کودتای نظامی‌بانزر در سال ۱۹۷۱ حکومت را وارد سیاست تندروی جدیدی کرد. این فیلم تقریباً یک دهه امکان نمایش نیافت و گروه به دو شاخه منشعب شد. اگوینو و اسکار سوریا به بولیوی بازگشتند. سانخینس و رادا وادار به جلای وطن شدند. آن‌ها تصمیم گرفتند در قلمرو آند باقی بمانند و موفق به ساخت فیلم‌های El enemigo principal (دشمن اصلی، ۱۹۷۳) در پرو و Fuera de Aqui (از اینجا برو بیرون، ۱۹۷۶) در اکوادور شدند تا این که سقوط بانزر در سال ۱۹۷۹ به آن‌ها اجازه داد که موقتا به بولیوی برگردند.

فیلم «دشمن اصلی» به عنوان نمونه نادری از همکاری فرهنگی با آن سوی آند، مباحث نظری گروه را گامی‌به جلوتر برد: ما «سکانس - نما [نمای بلند] را به عنوان مبنای پیوستگی وارد فیلم کردیم. روایتگری که که واقعیت‌های موجود در فیلم را عرضه می‌کند، جریان پیرنگ را می‌شکند تا به مخاطب امکان بیشتری برای تامل بدهد. سکانس - نما به ما اجازه می‌دهد که ساختار دموکراتیک‌تری را به کار ببریم... سکانس - نما به دلیل وسعت زاویه دید، مخاطب را بیشتر سهیم می‌کند تا در حالی که مجذوب جالب‌ترین بخش‌های صحنه شده است بتواند در درون صحنه حرکت کند.»[۱۹]

فیلم با یک راوی شروع می‌شود که کارکردش پیشگویی تاریخ / داستان به نحوی است که در جریان روایت امکان تحلیل آن فراهم شود. او مبارزه یک قبیله برای دستیابی به عدالت در برابر زمینداری آدمکش را بازگو می‌کند که با کمک دشمن اصلی، ایالات متحده قدرتش را حفظ کرده است. هر چند که تحلیل مبهم فیلم از راهبرد چریکی foco (چریک‌هایی که از مردم جانبداری می‌کنند ولی آن‌ها را تنها رها می‌کنند تا قتل عام شوند) که جای خود را به برنامه چریک‌های راه درخشان در پروی امروز می‌دهد، اما این فیلم به عنوان گواه آشکاری بر فعالیت نظری و سیاسی گروه اکامائو در اواسط دهه ۱۹۷۰ باقی می‌ماند.

فیلم آشکارا تعلیمی «از اینجا برو بیرون» که راجع به نفوذ امپریالیسم در اکوادور بود، تاثیر فراوانی در آنجا گذاشت. به گفته پژوهشگران دانشگاه کویتو، که بخشی از سرمایه فیلم را تامین کرده بود، سه میلیون نفر از جمعیت هشت میلیون نفری این فیلم را دیدند و فیلم به طور گسترده در سراسر کشور در سینماهای زنجیره‌ای متفاوت پخش شد.[۲۰]

در طول دهه هفتاد در بولیوی، اگوینو و یک کمپانی جدید تولید فیلم تدبیری متفاوت از تدبیر سانخینس در پیش گرفتند: ساختن فیلم‌های تجاری اما به لحاظ اجتماعی متعهد که امکان نمایش‌اشان در سالن‌های سیار متفاوت وجود داشت. او سینمایی آشکارا سیاسی را در نظر نداشت که بلافاصله توسط حکومت نظامی‌توقیف می‌شد بلکه دسته‌ای از سینماروهای همیشگی را نشانه گرفته بود که شاید نسبت به وضعیت ناعادلانه در بولیوی بی اعتنا بودند. فیلم chico Pueblo (شهر کوچک، ۱۹۷۴) که از طریق روایت پسر جوان یک زمیندار که به تدریج به ضرورت یک اصلاحات ارضی تمام عیار آگاه می‌شود، به این وضعیت می‌پردازد. فیلم چوکه یاگو Chuquiago، ۱۹۷۷ (نام آیمارایی برای شهر لاپاز) تحلیلی از شهر و اقشارآن در قالب چهار سنخ اجتماعی ارایه می‌دهد: ایسکو، کودک سرخپوستی که در کلان شهر گم شده است. خوننی، مستیزویی که می‌کوشد با وفق دادن خود با فرهنگ آمریکای شمالی طبقه اجتماعی خود را ارتقا دهد. کارلونچو، خرده بورژوای حقوق بگیر دولت که در آنومیه گیر افتاده است و پاتریسیا، دانشجویی که به یک انقلابی بدل می‌شود. این چهار «فصل» ضعف‌های هر کدام از چهار «سنخ» و فقدان هرگونه ارتباط یا پیوند اجتماعی میان آن‌ها را به وضوح آشکار می‌سازد. فیلم «چوکه یاگو» مقاصد کارگردانش را به خوبی تحقق می‌بخشد.

«تقریباً پانصد هزار نفر فیلم ما را دیدند، و هیچ فیلمی در بولیوی به این موفقیت نرسیده است... ما گام به گام سینمای خاص خودمان را به وجود می‌آوریم. ما با بولیویایی‌ها به زبان خودشان حرف می‌زنیم، وآنچه که برای ما خیلی مهم است. این است که ما با گرفتن جای سینمای تجاری بی‌هویتی که اساسا توسط پخش‌های انحصاری آمریکایی حمایت می‌شوند و به ما هجوم می‌آورند، کم کم فرصت‌های اکران سینماها را

از آن خود می‌کنیم.»[۲۱]

دو گروه اکامائو بعد از وقفه کوتاهی، در دهه هشتاد توانستند فیلم‌هایی در بولیوی بسازند. فیلم del amanecer Banderas (**پرچم‌ها در سپیده دم**، ۱۹۸۳) ساخته سانخینس، مبارزه مردم برای دموکراسی در دوره دمکراتیک سال ۱۹۷۹ تا پایان حکومت استبدادی سبعانه اما سرانجام ناکام ژنرال گارسیا مسا(۸۲ - ۱۹۸۰) را به تصویر می‌کشد. این فیلم قهرمان جمعی دیگری را عرضه می‌کند - این بار کل طبقه کارگر در شهرها و اطراف شهرها . گروه در آستانه کار بر روی بازسازی مستند دیگری بود اما حوادث از آن‌ها پیشی می‌گرفت و آن‌ها چاره‌ای نداشتند جز این‌که در مورد آنچه در عرصه اجتماعی رخ می‌داد فیلم بسازند. با این همه سانخینس به طور کلی بازسازی مستند را ترجیح می‌داد زیرا کنترل مواد در آن آسان‌تر بود. اکامائو هرگز سرمایه‌ای نداشت تا گروه‌های فیلمبرداران را در بخش‌های مختلف کشور وارد عمل کند تا بتواند به فوریت تاریخی در فیلمسازی دست یابد.

فیلم La nacion clandestina (**ملت مرموز**، ۱۹۸۹) تعدادی از مضامین پایدار سانخینس را بازنگری می‌کند. این فیلم داستان مردی را بازگو می‌کند که از دهکده سرخپوستی خود، قبیله تک افتاده‌ای در آلتیپلانو اخراج شده است و می‌کوشد که گذشته خود را با رقصیدن تا سرحد مرگ در مراسمی آئینی در بزرگداشت آخرین پیشوای بزرگ رقص آیمارا جبران کند. او درحالیکه زیر فشار سنگین نقابی که بر چهره دارد خم شده است در جاده‌ای به سوی دهکده خود، جایی که در آنجا باید رقص را اجرا کند، به راه می‌افتد. سفری که سباستین از شهر گمراه کننده و بغرنج و در میان مناظر خشن و زیبای بولیوی در پیش می‌گیرد. همانند فیلم اکامائو در اینجا نیز سانخینس بار دیگر بر شکوه زمین و ضرباهنگی که بر زندگی قبایل بومی‌تحمیل می‌کند، تاکید می‌کند. این فیلم را می‌توان در راستای اولین فیلم مستند روئیس **سباستین، به خانه بیا !** نامید. همانطور که سباستین در مکان سفر می‌کند، زندگی خود را نیز در سلسله‌ای از فلاش‌بک‌ها مرور می‌کند، و این باز گشت به تکنیکی است که سانخینس بعد از فیلم **خون کندر** روز به روز بیشتر از آن فاصله گرفته بود. جالب این که، زمان حال او و گذشته‌ای که به یاد آورده است، هر دو در دوران حکومت‌های استبدادی سپری می‌شوند، به دوران دموکراتیک و انقلابی تاریخ متأخر هیچ اشاره‌ای نمی‌شود. زمان حال روایت، کودتای گارسیا مزا در ژوئیه ۱۹۸۰ است، به طوری که تصمیم سباستین برای ترک کردن شهر با اولین مراحل کودتا همزمان است. وقتی به راه می‌افتد، گروه‌های مقاومت کارگران و دهقانان را می‌بیند و همچنین گروهی نظامی‌را می‌بیند که روشنفکری از طبقه متوسط را تعقیب می‌کنند. وقتی که او سرانجام به دهکده برمی‌گردد، بسیاری از اهالی پر جنب و جوش دهکده را می‌بیند که در حال کمک و جنگیدن در کنار جامعه معدنچیان هستند. روشنفکر مورد تعقیب سرانجام کشته می‌شود زیرا دشت‌ها و مردم بومی‌را که ادعا می‌کرد با آنان سخن می‌گوید نمی‌شناسد: زبان او اسپانیایی است در حالی که زبان آن‌ها آیمارا است. درست وقتی که او سرخپوستان را با الفاظ نامفهومی‌مثل «سرخپوست‌های کثافت» دشنام می‌دهد، گروه نظامی‌به او شلیک می‌کنند.

خاطره، سباستین را به سه لحظه در گذشته برمی‌گرداند. او در اوایل کودکیش شاهد رقص مرگ، مراسم پیچیده‌ای از زندگی قبیله بود، و نیز البته فقر طاقت فرسای قبل از انقلاب ۱۹۵۲ را می‌دید که سرخپوستان در واقع حیوانات بارکشی برای نخبگان اروپایی نژاد تلقی می‌شدند و فقر و مناسبات قدرت خانواده‌ها را از هم جدا می‌کرد. دومین لحظه خاص خاطره او، کودتای نظامی‌بارینتوس در ۱۹۶۴ را شامل می‌شود، زمانی که سباستین، سرباز جوان به دهکده‌اش برمی‌گردد و از برادش و سایر اهالی دهکده می‌خواهد که اسلحه‌هایشان را تحویل دهند. این کشمکش ایدئولوژیک میان برادران طنینی از فیلم برادران کاتاگنا را دارد. سومین لحظه با حکومت بانزر در اواسط دهه هفتاد مقارن است، که سباستین به عنوان یک شبه نظامی‌شخصی خدمت می‌کند. اما برادرش او را متقاعد می‌کند تا بر بستر مرگ پدرش حاضر شود. پدرش در جنگ چاکو از ۱۹۳۲ تا ۱۹۳۶ به سختی جنگیده بود، زمانی که دهها هزار سرخپوست، ساکنان سلسله جبال آند که بازیچه سیاست شده بودند، در گرمای طاقت فرسای دشت‌ها جنگیدند و مردند. بعد از خاکسپاری پدر، سباستین در دهکده می‌ماند و پیشوای

دهکده می‌شود. با این همه با به جیب زدن کمکهای نقدی ایالات متحده به اهالی دهکده خیانت می‌کند. قبیله او را محاکمه و طرد می‌کند. تنها پس از آن که او در رقص مرگ با بزرگان قبیله که هنوز مراسم را به یاد دارند همراه می‌شود، به عنوان عضوی از دهکده خود دوباره زنده می‌شود.

بنابراین، تحلیل سانخینس به رابطه میان فرد و قبیله، فرهنگ‌های پویای نجات و مقاومت ، شهر و آلتیپلانو، اسپانیایی و آیمارا، مبارزه با حکومت‌های استبدادی گذشته و حال می‌پردازد. اما او تاکنون تحلیلی از این‌که چگونه چپ‌ها در بولیوی بر سازش‌های پیچیده حکومت‌های شبه نظامی‌فائق می‌آیند، ارایه نداده است. جیمز دانکرلی نشان می‌دهد که چپگرایان کنونی در بولیوی برنامه مشخصی برای مقاومت در برابر حکومت‌های نظامی‌دارند، اما یافتن چشم‌انداز سیاسی جدیدی برای شرایط متفاوت دهه ۱۹۶۰ را دشوار ارزیابی می‌کند. به نظر می‌رسد کانون توجه این فیلم نشان دادن چنین تنگنایی است.[۲۲]

اگوینو در سال ۱۹۸۴ فیلم بلندپروازانه Amargo mar (دریای تلخ) را ساخت. فیلمی که رویدادهای جنگ اقیانوس آرام در سال ۱۸۷۹ را بررسی می‌کند که در آن بولیوی خط ساحلی خود را به شیلیایی‌های فاتح واگذار کرد. این اولین فیلمی بود که در صدد بازسازی تاریخی رویدادهایی بود که فراموش شده بودند یا در هاله‌ای از لفاظی‌های حکومت پنهان شده بودند، پروژه‌ای شبیه به فیلم شیلیایی Caliche sagriento. این فیلم نه تنها تجاوز امپریالیستی منافع شیلیایی‌ها و بریتانیایی‌ها را نشان می‌دهد بلکه ناتوانی بولیوی در اتخاذ برنامه سیاسی و نظامی‌منسجم را نیز نشان می‌دهد. این تمرین مهمی در تجدید نظر طلبی تاریخی بود.

سینمای بولیوی در دهه‌های شصت و هفتاد در کارهای گروه (ها) اکامائو خلاصه نمی‌شود. از اواخر دهه هفتاد نسل جوانتری شروع به ساختن فیلم کرد : پائولو اگازی ایتالیایی، هوگو بوثرو، دانیل کایلت، آلفونسو گوموسیو، خوان میراندا، پدرو سوسز و آلفردو اواندو.[۲۳] فیلمسازان جوانتر، به طور روزافزونی به کار کردن با ویدئو گرایش دارند. گوموسیو در کارگاه‌های سوپر ۸ دایر در مناطق شهری و روستایی در بولیوی و بعدها در نیکاراگوئه کار کرده است. شاید موفق‌ترین کارگردان از میان نسل جوان، پائولو اگازی با فیلم‌های Mi socio (همپای من، ۱۹۸۲) که راه اگوینو در ساخت فیلم‌های انتقادی برای مصرف طبقه متوسط را ادامه می‌داد و از ستاره سینما و کمدین بولیویایی، دیوید سانتیلا در نقش اصلی فیلم استفاده کرد و فیلم Los hermanos Cartagena (برادران کارتاگنا، ۱۹۸۴) که اولین اقتباس جدی از یک متن ادبی (بر اساس رمان de opa Hijo نوشته والخو د بولیوار)

فیلمسازی مستقل در بولیوی در اثر اوضاع وخیم اقتصادی در دهه ۱۹۸۰ محدود شد. بویژه افت شدید قیمت قلع در اواسط دهه ۱۹۸۰ که قیمت‌ها در بازار جهانی ۵۰ درصد کاهش یافت. سطح زندگی مردم در ایالات متحده تقریباً سی برابر بهتر از زندگی جامعه معدنچیان بولیوی است.[۲۴] در آن زمان درآمد معلمان مدرسه معادل ۱۵ دلار در ماه بود و فقط هزینه‌ای که برای رفت و آمد در شهر باید پرداخت شود حداقل ۱۷ دلار است.[۲۵] در چنین شرایطی سینما رفتن حتی با قیمت‌های پایین از توان اقتصادی اغلب مردم خارج است. از این رو، جبران حتی درصد کمی از هزینه یک فیلم از طریق فروش داخلی ناممکن است. خورخه سانخینس معروفترین سینماگر نسل خودش که شهرتی جهانی دارد، نود درصد از وقت خود را صرف تامین هزینه فیلمش می‌کند. آخرین فیلم بلند او شش سال طول کشید تا کامل شود. این وضعیت ناپایدار اقتصادی، پیشرفت سینمای بولیوی را که تا سال ۱۹۸۴ در کشور به آن توجه گسترده‌ای می‌شد، کند کرده است. به نظر می‌رسد سینمای آینده بولیوی شامل آثار ویدئویی و سوپر ۸ باشد و گاه گاهی فیلم‌های اصلی توسط کارگردانی که موقعیتش تثبیت شده است ساخته شود.

## اکوادور

فیلمسازی در اکوادور، علی‌رغم تاثیر سانخینس ضعیف مانده است. اولین فیلم ناطق، conocieron en Guayaquil Se (آن‌ها در گوآیاکیل ملاقات کردند) در سال ۱۹۵۰ ساخته شد و واردات آمریکای شمالی و مکزیک بر سینمای اکوادور مسلط بود. پیشگامان سینمای مستند از قبیل آگوستین کوشتا در دهه ۱۹۶۰ در دهه شصت مجبور بودند با تجهیزات ابتدایی

و بدون هیچ زیربنایی برای تولید داخلی با عجایب و غرایبی تقریباً تحمل ناپذیر دست و پنجه نرم کنند. افزایش ناگهانی قیمت نفت در دهه ۱۹۷۰ تنش‌ها را در داخل کشور تشدید کرد و منجر به موجی از اعتراضات شد که توسط حکومت نظامی‌که از ۱۹۷۲ تا ۱۹۷۸ در کشور حاکم بود با خشونت سرکوب شد. هر چند که این شرایط وخیم موجب به وجود آمدن چند مستند کوتاه تعلیمی شد که مهمترین آن‌ها عبارت بودند از Quuien mueve las manos(کسی که دست‌ها را تکان می‌دهد، ۱۹۷۵) که سرکوب اعتصابی در یک کارخانه را نشان می‌دهد، و فیلم humanos,medio ambiente y petrleo Asentamients (اقامتگاه‌های انسان، محیط و نفت۱۹۷۶،) مستند کوتاهی که دانشگاه آن را تولید کرده بود و درباره اختلالات در جوامع در نتیجه اکتشاف نفت و توسعه بود. فیلم **از اینجا برو بیرون** ساخته سانخینس شمه‌ای از مبارزه ضدامپریالیستی را نشان داد. در این دوره تنها یک فیلم داستانی کوتاه ساخته شد: فیلم la Cushi El cielo para (**کوشی به بهشت رود، لعنت بر او**، ۱۹۷۵) ساخته گوایا سامین بر اساس رمان بومی‌معروف اکوادوری Huasipungo. این فیلم یک ناکامی‌بزرگ بود، از نیروی وحشیانه رئالیسم اجتمای رمان و از نبوغ هنری که نقاش بزرگ بومی، برادر گوایا سامین از خود نشان داده بود در این فیلم اثری نبود. دهه هشتاد شاهد تعدیل مردم گرایانه‌تری در در تنش‌های اجتماعی بود، اما سینما همچنان فعالیتی منفرد مانده است. موسساتی نظیر گروه سینمایی (Kino group) در تلاش برای ایجاد خدمات انحصاری چند ملیتی در زمینه صنعت تبلیغات و تلویزیون، فیلم‌های مستندی ساخته‌اند که به لحاظ اجتماعی متعهد هستند و در دوره ۱۹۸۰ تا ۱۹۸۵ در نتیجه سیاست دولت مبنی بر حذف مالیات برای فیلم، تقریباً پنجاه فیلم مستند ساخته شده است.

## پرو

در پرو مسأله وحدت خیلی شدیدتر است، زیرا در اینجا مسأله فقط برطرف کردن چندگانگی در سنت‌های محلی یا منطقه‌ای نیست بلکه مسأله دوگانگی در نژاد، زبان و احساس مطرح است که ناشی از هجوم و اشغال پروی بومی‌توسط نژادی بیگانه است که از عهده آمیختن با نژاد بومی‌یا محو کردن آن و یا جذب آن برنیامده است.[۳۶]

همانطور که عبارات خورخه کارلوس ماریاتگو نشان می‌دهد، یکی از مهمترین بخش‌های وظیفه فیلمسازان پرویی باید یافتن زبانی مناسب برای به تصویر کشیدن سرخپوست پرویی باشد. احساس شیفتگی و انزجار، در یک زمان، نسبت به شهر پایتخت، یا به قول سباستین سالازار باندی : **لیمای هولناک** در شکل گیری تعدادی از فیلم‌های اخیر موثر خواهد بود. در دهه ۱۹۷۰، برخلاف روند سانسور و سرکوب در سایر مناطق آمریکای لاتین - در برزیل، آرژانتین، اروگوئه، پاراگوئه، شیلی - می‌توان گفت که سینمای پرو داشت به بلوغ می‌رسید، و این بلوغ نتیجه قوانینی بود که توسط حکومت نظامی‌ژنرال خوان ولاسکو آلوارادو (۷۵ - ۱۹۶۸) وضع شد، که به موجب آن نمایش اجباری فیلم‌های کوتاه و بعدها کمک به ارتقای فیلم‌های اصلی تضمین می‌شد. با این همه این سینمای «نو» در پرو را باید با توجه به تداوم آن و گسست از گذشته در نظر گرفت.

دهه ۱۹۵۰ در پرو در تحول سینما دوره بی‌حاصلی بود. بر اساس نمودارهایی که پاراناگوآ تنظیم کرده است، تنها یک فیلم اصلی در دوره ۱۹۴۸ تا ۱۹۶۰ ساخته شده بود. دولت‌های پی‌درپی از حکومت استبدادی ژنرال مانوئل اودریا (۵۶ - ۱۹۵۰) تا حکومت شبه نظامی‌مانوئل پرادو و فرناندو بلونده‌تری (۶۸ - ۱۹۵۶) هیچ اقدام مثبتی در جهت ارتقاء سینما انجام ندادند، و فیلمسازی تنها در ابتکارهای فردی پر مخاطره ممکن بود. با این همه، جنبشی هنری زمینه را برای پیشرفت‌های بعدی فراهم کرد : جنبش هنرها در کوزکو که مارتین چامبی عکاس و مانوئل چامبی و لوئیس فیگوئروآی فیلمساز به وجود آوردند. آثار مارتین چامبی اخیرا توجه جهان را به خود جلب کرده است.[۳۷] اما فعالیت یک **باشگاه سینمایی** و مستند سازان این عرصه نیز به همان میزان درخور توجه هستند. از سال ۱۹۵۵ باشگاه سینمایی کوزکو جنبه‌های مختلفی از زندگی سرخپوستی را در فیلم معرفی کردند، این اولین تلاش محسوس برای مستند ساختن از زندگی

سرخپوستان در پرو بود. در سال ۱۹۵۶ فیگوئروآ و چامبی فیلم Las piedras (سنگ‌ها) را کارگردانی کردند که مطالعه‌ای در باره سبک‌های معماری پیش از اینکا، اینکایی و سبک دوره مستعمرات در کوزکو بود. یک سال بعد چامبی دو فیلم مستند کوتاه رنگی ساخت : Carnaval de Kanas (کارناوال کاناس) کارناوالی در ایالت کوزکو و Lucero de nieve (نور برف) درباره یک جشنواره مذهبی محلی. همچنین چامبی و ایولوگیو نیشی یاما Corrida de toros y condors (نبرد کندر و گاو نر) را در آن سال ساختند. این فیلم‌ها در سال ۱۹۵۷ به ابتکار نویسنده بزرگ خوزه ماریا آرگداس در لیما به نمایش درآمدند.[۲۸] باید به یاد بیاوریم که معروفترین رمان آرگداس به نام Los rios profundos (رودهای عمیق) در سال ۱۹۵۸ منتشر شده بود و با راوی جوانی آغاز می‌شد که در کوزکو جنبه‌هایی از میراث سرخپوستی خود را در **سنگ‌های سخنگو** در معماری اینکا کشف می‌کند : شباهت‌های مضمونی کاملا مشهود است.

مستندهای کوتاه دیگری به همراه یک فیلم اصلی به نام Kukuli (کوکولی) به کارگردانی نیشی یاما، لوئیس فیگوئرا و سزار ویلانوا که مستند را با افسانه اسطوره‌ای در هم می‌تنید (اسطوره خرس که به قصد اغوای زنان تغییر چهره داده و به صورت انسان در می‌آمد) در ادامه ساخته شدند. چند سال بعد نیشی یاما و ویلانوا مجموعه فیلم‌های **مکتب کوزکو** را با فیلم مستند /داستانی در اندازه اصلی به نام Jarawi (جاراوی، ۱۹۶۶) بر اساس داستان کوتاهی از آرگداس کامل کردند.

**مکتب کوزکو** به تدریج در فیلمسازیش به لحاظ اجتماعی آگاه‌تر شد - برای مثال **جاراوی** نقدی آشکار بر استثمار روستائیان است. مانوئل چامبی در سال ۱۹۷۴ گفت: «باید یادآور شوم که من در اولین آثارم بیشتر به سینما فکر می‌کردم، اما حالا بیشتر به واقعیت کشورم فکر می‌کنم و زیبایی صوری سینما ذهن مرا مشغول نمی‌کند».[۲۹] اما مکتب کوزکو آشکارا بر فیلمسازان معاصر مثل فدریکو گارسیا تاثیر گذاشته است. اگر در مورد چامبی می‌توان گفت که او با تمرکز بر رسوم و شیوه زندگی سرخپوستان دوباره آن‌ها را «مورد حمایت قرار داده است»، در مورد گارسیا نیز می‌توان گفت که او نیز ابعادی از کشمکش اجتماعی را به فیلم‌هایش افزوده است، حتی اگر خود او بکوشد پیشگامان خود را انکار کند. او دلیل می‌آورد که مکتب کوزکو «بومی‌گراست... در حالی که فیلم‌های ما سیاسی است، ما نسبت به سانخینس و اگوینو بیشتر احساس شباهت می‌کنیم تا به مکتب کوزکو».[۳۰]

گسترش تلویزیون در پرو با آموزش تکنیسین و کارگردان‌های فیلم‌های تجاری به ارتقاء فیلمسازی در دهه شصت کمک کرد. اما آثار تولید شده ملودرام‌هایی پیش پا افتاده، کمدی‌ها و نسخه‌های سینمایی برنامه‌های موفق تلویزیونی بودند. تثبیت فرهنگ فیلم مدرن در لیما از مباحث نظری گروهی از جوانان سینمادوست و منتقدانی نشات گرفت که در پیرامون مجله Hablemos de Cine (1956 84) با مدیریت ایساک لئون فریاس جمع شده بودند. همچنین در سال ۱۹۶۵ دانشگاه سینماتک در لیما تاسیس شد. با این همه، در ابتدا نظریه خیلی جلوتر از عمل بود : منتقدان می‌توانستند درباره خاستگاه‌های سینمای «نو» در کوبا و برزیل سخن گویند اما هیچ امکانی برای فراهم کردن آن در کشور خودشان نبود. تنها فیلمساز «مولف» آن دوره ارماندو رابلس گودوی بود اما منتقدان Hablemos de cine به او به عنوان یک الگو توجهی نمی‌کردند: «بهانه سینمای مولف تنها به عنوان توجیهی به کار می‌رفت برای نوع ناپایداری از سینمای جدید خودخوانده‌ای که سینمای پرادعایی بود و قطعا برای فعالیت‌های سینمایی در پرو نامناسب بود»[۳۱]. این عبارات در مورد فیلمسازی که لااقل در فیلم‌هایی چون hay estrellas En la selva no (در جنگل ستاره‌ای نیست ۱۹۶۶) کوشید که سبک شخصی خود را وضع کند و فیلمسازان جوانی چون نورا د ایزکو، خورخه سوارز و **فاوستو اسپینوزا** را آموزش داد، غیر منصفانه است.

در سال ۱۹۶۸ دولت نظامی ژنرال ولاسکو چندین شرکت مهم را در پرو ملی اعلام کرد و زمین‌های ساحلی زیادی را مصادره کرد. اقدامات رادیکال دولت و مخارج بالای آن (که گرفتن وام‌هایی با بهره‌ی ناچیز در اوایل دهه ۱۹۷۰، چهار برابر شدن بدهی‌های خارجی بخش دولتی از سال ۱۹۷۰ تا ۱۹۷۵ و پی‌ریزی بحران‌های لاینحل بدهی‌های پروی امروز نتایج آن

است) باعث به وجود آمدن جوش و خروش فراوانی در کشور شد. این اقدامات ملی‌گرایانه، حمایت از ابتکارات فرهنگی را در پی داشت. قانون شماره ۳۲۷- ۱۹ امتیازات متعددی را به سینما تخصیص داد. این قانون، مالیات بر واردات مواد و تجهیزات را افزایش داد و در همان حال مقرر کرد که فیلم‌های پروی باید از «نمایش اجباری» در داخل کشور برخوردار باشند. از آنجایی که هیچ سنت طولانی در زمینه فیلم‌های بلند وجود نداشت بخشی که بلافاصله از این قانون منفعت برد، محصولات فیلم مستند کوتاه بود. در عرض یک دوره کوتاه، بیش از ۱۵۰ شرکت برای تولید فیلم‌هایی برای این فضای آماده نمایش به وجود آمد. بیش از هفتصد فیلم کوتاه در یک دهه تولید شد و در تمام نواحی روستایی به نمایش درآمد. تهیه کننده‌ها، هزینه‌های خود را از طریق دریافتی گیشه‌ها جبران می‌کردند. از این رو سینماگران به تدریج توانستند برای تجهیزات و شروع کار در قالب گروه‌ها اقدام به سرمایه گذاری کنند. در عرض چند سال اولین فیلم‌های بلند ساخته شدند، با این همه، بیشتر سرمایه گذاری‌ها پر خطر بودند.[۳۲] چنین سیستمی البته مستعد سوء استفاده نیز بود. هیات دولتی CPROCI (کمیسیون حمایت از ارتقاء سینما) مقرر کرد که فیلم‌ها نمایش اجباری دریافت کنند. این امر به سانسور و نیز قضاوت‌های زیبایی شناختی خودسرانه منجر شد. تعداد زیادی سینماگر ظاهر شدند که بیشتر از ارتقاء سینما به دنبال سود تجاری بودند.

«واقعاً فیلم‌های کوتاه، پرده سینماها را اشغال کرده بودند. اما چه نمایش‌های تاسف آوری چه استانداردهای نفرت انگیزی، به جز چند استثناء هیچ چیز قابل بازیافتی نبود... و بدترین فیلم‌ها، بهترین شرایط برای نمایش را به دست می‌آوردند. مافیایی از توزیع کنندگان تشکیل شده بود که برای گرفتن بهترین جاها برای نمایش اجناسشان می‌جنگیدند. نلسون گارسیا آن را به درستی **ضیافت حیوانت وحشی** نامیده است.»[۳۳] فیلمسازان جدی نیز توانستند، هر چند به ندرت، در این ضیافت شرکت کنند. لوئیس فیگوئروا، فدریکو گارسیا، آرتورو سینکلر، فرانسیسکو لومباردی و نورا دایسکوئه همگی مستندهای مهمی ساختند و گروه sin Rodes Cine liberacion تعدادی فیلم‌های کوتاه سیاسی تولید کرد. با این همه، این فیلم‌ها مشکلات توزیع داشتند، به ویژه بعد از انتقال حکومت نظامی‌به جناح راست در ۱۹۷۵.

سال ۱۹۷۷ شاهد عرضه شدن چند فیلم بلند به یادماندنی بود.[۳۴] لوئیس فیگوئروا، یکی از موسسان «مکتب کوزکو» در فیلم Ls peros hambrientos (سگ‌های گرسنه، ۱۹۷۸) رمان سیرو آلگریا را اقتباس کرد. اثری از اصلاح طلبی مردم گرا در اواخر دهه ۱۹۳۰ که بیش از روابط اجتماعی بر روابط میان انسان و طبیعت متمرکز می‌شود. در رمان و در فیلم عناصری از نقد اجتماعی وجود دارد - رابطه میان زمیندار و سرخپوستان و چولوس (مستیزوها)، فساد، مرکزگرایی - اما فیگوئروا ضمن وفاداری به رمان از تحلیل جزء‌به‌جزء زمینداری و ساختارهای طبقاتی اجتناب می‌کند. نشانه‌ها تحلیل شده‌اند نه دلایل. فیگوئروا بر اساس رمان آرگداس با عنوان Yawar Fiesta (1941) در سال ۱۹۸۰ فیلمی می‌سازد که در آن همانند آرگداس برای فرافرهنگ سازی، که آنخل راما منتقد اروگوئه‌ای مطرح کرده است، می‌کوشد اما موفق نمی‌شود:

«آرگداس در میان بازی آینه‌ها زندگی کرد که او را مثل یک سرخپوست از این نیمکره به نیمکره دیگر می‌فرستاد. او می‌کوشید خود را در فرهنگ غالب وارد کند و زبان بیگانه‌ای (اسپانیایی) را اتخاذ کنند و آن را وادار به بیان دستور زبانی دیگر، که چوآ، کند و او درصدد یافتن بی‌نظمی‌های ظریفی بود تا از کاستیلیان وسیله‌ای مناسب و ابزاری کارآمد بسازد، در یک کلام، او در صدد تحمیل بینش کیهانی و اعتراض خود بر قلمرویی بیگانه بود و همزمان می‌کوشید از سنت ادبی زبان اسپانیایی و با اتخاذ پیامی‌سرخپوستی با مضامین و نظام بیانی خاص، یک فرافرهنگ بسازد.»[۳۵]

این کار دشوار، که فیلمسازانی چون سانخینس و گارسیا نیز در آن سهیم بودند، یافتن زبان سینمایی «جهانی» برای ضرورت‌های ملی خاص بود.

فیلم kunture wachana (جایی که کندرها زاده می‌شوند، ۱۹۷۷) ساخته گارسیا گستی آشکار از جهان غیر تاریخی و بومی‌گرایی آرمانگرایانه است. این فیلم بوسیله یک شرکت تعاونی کشاورزی در نزدیکی کوزکو تولید شد که توسط جنبش

اصلاحات ارضی تاسیس شده بود و زیر نظر یکی از اعضای SINAMOS (سازمان حمایت از بسیج ملی، سازمانی دولتی که در دوران حکومت ژنرال ولاسکو تاسیس شده بود) اداره می‌شد و در زمینه تولید فیلم‌های مستند فعالیت می‌کرد. SINAMOS چندین فیلم مستند رادیکال تولید کرد که در گرفتن امتیاز «نمایش اجباری» از یک هیات دولتی دیگر، اداره مرکزی اطلاعات، ناکام ماندند. رویکرد این فیلم به اصلاحات ارضی می‌تواند به عنوان انتقادی بر «دوره اول» حکومت نظامی‌از ۱۹۶۸ تا ۱۹۷۵ ارزیابی شود. گارسیا در این فیلم، مبارزات سرخپوستان در سال‌های پیش از اصلاحات، برخوردهای میان سرخپوستان و صاحبان قدرت و نمایندگان محلی را بازگو می‌کند. این فیلم شباهت‌هایی با فیلم «دشمن اصلی» سانخینس دارد که در سال ۱۹۷۳ در پرو فیلمبرداری شد و در آن به مبارزه برای عدالت در سیستم قانونی و یا خارج از آن پرداخته می‌شود. با این حال مهمترین الگو، کار سانخینس در بازسازی مستند است. گارسیا از ابزار سینمای گواهی‌دهنده (testimonial cinema) بهره می‌گیرد:

«این بازسازی واقعیت‌ها از منظر دهقانان و با مشارکت آن‌هاست... برای ما، سینما به خودی خود یک هدف نیست بلکه بیشتر یک وسیله است. برای من این نوع سینمای گواهی دهنده که در آن خود دهقانان سهیم هستند و عواطف احساسی خودشان در آن حضور دارد، خیلی بیشتر از مستندهای معمولی و بی‌روحی که توسط یک راوی سازمان می‌یابند، ویرانگر و تاثیرگذار است.»[۳۶]

بسیاری از سرخپوستان داستان زندگی خود را در فیلم‌ها بازی کردند.

سال ۱۹۷۷ همچنین شاهد اولین فیلم بلند بود، فیلم Muerte al amanecer (مرگ در سپیده دم) ساخته فرانسیسکو لومباردی که در گیشه فیلم بسیار موفقی بود و نیم میلیون نفر در پرو آن را دیدند. این اولین فیلم پرویی بود که در فروش داخلی هزینه‌های خود را جبران کرد. قهرمان اصلی آن همانند شخصیت اصلی رمان Jackal of Nahueltoro نوشته لیتین، یک قاتل معروف بچه‌هاست، **هیولای آرمندا ریز**، و باز مانند لیتین، لومباردی به تحلیل ساز و کار قدرت در جامعه علاقمند است: خشونت در جزیره زندانیان، نمونه کوچکی از پرو می‌شود. اما برخلاف لیتین، لومباردی ترجیح می‌دهد که با اصول سینمای سنتی هالیوود کار کند، با ساختاری خطی، تعلیق، و تمرکز بر ویژگیهای روانی شخصیت اصلی و پیشروی تدریجی به سمت یک نقطه اوج حاد.

این فیلمسازان در دهه گذشته کار خود را پیش بردند. لومباردی موفقترین فیلمساز تجاری در پرو، در فیلم un magnate Murte de (مرگ یک غول، ۱۹۸۰) جنایت خشونت آمیز مشهور دیگری را بازسازی کرد که در آن یک باغبان سرخپوست، بازرگانی با نفوذ را اسیر کرده و می‌کشد. او بعد از آن به دو اقتباس از متون ادبی روی آورد: Maruja en el infierno (ماروخا در جهنم، ۱۹۸۳) و La cuidad y los perros (شهر و سگ‌ها، ۱۹۸۶).[۳۷] اولی بر «شهر» و دومی بر «سگ‌ها»، دانش‌آموزان مدرسه‌ی نظامی‌در رمان مهم وارگاس یوسا متمرکز می‌شود. **ماروخا** تصویری خراب آباد گونه از شهر لیما از فضای بسته کارخانه‌ای نشان می‌دهد که زباله‌های شهری را بازیافت می‌کند ، شهری مملو از موجودات ضعیف، آشفته و ناقص. این فیلم به موفقترین فیلم در گیشه در تاریخ پرو تبدیل می‌شود. این فیلم، **شهر و سگ‌ها** رمان طولانی و پیچیده وارگاس یوسا را با راویان چندگانه، فلاش بک‌ها و داستان در داستان و در کنار هم قرار دادن آن‌ها با روایتی خطی که تقریباً فقط به رژیم نظامی‌و ملحق شدن دانش‌آموزان مدرسه‌ی نظام به نظام‌های سلسله‌مراتبی و خشونت آمیز «شرافت» و «مردانگی» این رژیم می‌پردازد، پیاده می‌کند. با وجود این که در فیلم بسیاری از ظرایف رمان وارگاس یوسا از بین رفته است اما فیلم نقد آشکاری بر نظامیگری و تصویری ایهام‌دار از طبقه متوسط، شخصیت اصلی فیلم آلبرتو ی روشنفکر شاعر، عرضه می‌کند. آلبرتو یک داستانگو است : او هم یک راوی است و هم یک دروغگو.

موضوع فیلم لومباردی با نام La Boca del Lobo (دهان گرگ، ۱۹۸۸) بیان داستان واقعی گروه چریکی مهم در پرو به نام «راه درخشان» است. لومباردی، دانش‌آموزان مدرسه‌ی نظامی‌را از پایگاه نظامی‌وارگاس یوسا گرفته و در فضای بسته و خفقان آور، قرار می‌دهد : دهکده کوچکی تحت محاصره

«راه درخشان» است. به گروه چریکی در اینجا چندان پرداخته نمی‌شود، مثل نیروهای نظامی‌در فیلم‌های جان کارپنتر، آن‌ها فقط هستند تا اهالی دهکده را به‌وحشت اندازند و سربازانی را که اردوگاه را ترک می‌کنند لت و پار کرده و بکشند. ارتش و روابط آن با قوای سیاسی نیز تحلیل نمی‌شود. تمام تمرکز فیلم بر دو شخصیت است : کارآموز نظامی‌و افسری که برای انظباط دادن و فرماندهی سربازان وحشتزده فرستاده شده‌اند. کارآموز هم یک قهرمان است و هم یک خائن. افسر قهرمان، به فرد جامعه ستیزی بدل می‌شود که برای جبران اشتباهات خودش دستور می‌دهد اهالی دهکده را قتل عام کنند. در این فیلم تعلیق به طرز باشکوهی تنظیم شده است و برخورد بی‌باکانه سرباز جوان با افسر مافوق خود ادای دینی آشکار به فیلم **شکارچی گوزن** است. اما دست آخر، فیلم از بسیاری مسائل مهم اجتناب می‌کند : ماهیت چریک‌ها، واکنش جامعه مدنی و ارتش در برابر چریک‌ها، به سختی می‌توان فهمید که چگونه یک ستوان می‌تواند تمثیلی از ساختارهای سلطه نظامی باشد - قتل عام‌ها را نمی‌توان با ناهنجاری‌های روانی توجیه کرد. سرانجام فیلمساز نیز همانند شخصیت اصلی از وحشت آن بکلی فرار می‌کند.

فدریکو گارسیا با دو فیلم دیگر با مضامین بومی به نام‌های Laulico در ۱۹۷۹ و Huayanay El caso (قضیه هوایانا، ۱۹۸۱) دوره پرکاری را ادامه داده است، که در آن بار دیگر از قبیله سرخپوستی به عنوان منبع الهام و از شخصیت‌های نمایشنامه‌های سیاسی مانیچ بهره برده است. او سپس سه‌گانه‌ای از فیلم‌های تاریخی به صورت تولید مشترک با کوبا ساخت. پاراناگوا ضعف‌های آخرین آثار او را یادآور می‌شود: «توصیف ملگار (ملگار، ۱۹۸۲) جوان روشنفکر مدرسه‌ای شهرستانی که درگیر جنگ استقلال می‌شود، کاری ابتدایی است. فیلم Tupac Amaru (1983) این کار را دقیقتر و منسجم‌تر انجام می‌دهد. با این همه، فدریکو گارسیا به زحمت از تعلیم گرایی خسته کننده فاصله می‌گیرد و این ویژگی با راوی دانای کل خارج از پرده تشدید می‌شود....همتای خدا در فیلم بعدی socio de dios El (1986) همان فیتزکرالدوی امروزی که ما را به جنگل آمازون می‌برد: در اینجا بهانه‌ای است برای آمیزشی غیر قابل اعتماد از رازگرایی کژفهمانه، نمادگرایی بنیادی و افشاء تعارضی در علایق در میان قدرت‌های بزرگ.»[۳۸]

فیلمسازانی چون خوزه کارلوس هوایهوکا و آلبرتو دورانت نیز فیلم‌های بلند جالبی در دهه ۱۹۸۰ ساخته‌اند، اما پایدارترین کارها در تولید، توزیع و نمایش در گروه Chaski («چاسکی» کلمه‌ای بومی‌معادل «پیام آور» است) انجام شد. این گروه متشکل از تقریباً سی فیلمساز، تهیه کننده و تکنسین بوده و توزیع کننده اصلی در فیلم‌ها در پرو است.[۳۹] این گروه توسط سینمای تجاری، دانشگاه‌ها و اتحادیه‌های صنفی تامین می‌شود. گروه چاسکی، شبکه توزیع و نمایش فعال و غیر سنتی را سازماندهی می‌کند که فیلم‌ها را به نواحی روستایی و مناطق شهرهای بزرگ منتقل می‌کند. این گروه همچنین چندین فیلم مستند و بلند مهم تولید کرده است، از جمله نگاهی طنزآمیز به مسابقه ملکه زیبایی جهان در پرو (وارگاس یوسا یکی از داوران این مسابقه بود). مهمترین فیلم اصلی این گروه تاکنون، Gregorio، زندگی جوانی روستایی را نشان می‌دهد که فقر او را مجبور به مهاجرت به لیما می‌کند که در انجا او به جنایتکاری خرده پا بدل می‌شود. فیلم **گرگوریا** را یک میلیون نفر در سینماها، مناطق شهری و حتی زندان‌ها دیدند. آخرین فیلم اصلی این گروه Juliana (جولیانا، ۱۹۸۸) همین منوال را ادامه می‌دهد، و ماجراهای پیکارسک دختری که تغییر چهره داده و به صورت پسری در می‌آورد تا عضوی از گدایان و بازیگران خیابانی **آشپزخانه فاگین** شود. روایت واقعگرایانه فیلم در دو موقعیت توسط پسرانی که مستقیما رو به دوربین از ترس‌ها و آرزوهایشان حرف می‌زنند، شکسته می‌شود. صحنه آرمانگرایانه پایانی، امکان وجود سازگاری در ورای فقر طاقت فرسا و جامعه را نشان می‌دهد.

البته، اتوپیا به معنای «ناکجاآباد» نیز هست و آینده سینمای پرو در بحران‌های شدید اقتصادی و خشونت سیاسی فزاینده غمبار به نظر می‌آید. در حال حاضر وارگاس یوسا، رمان نویس، شاید بتواند پرو را به دهه نود سوق دهد، اما گرایش سیاسی میانه - راست او با مسائل متعددی مواجه خواهد شد، از جنگ داخلی در نواحی روستایی گرفته تا گسترش بی رویه شهر

لیما:

«در چند سال گذشته، من به دیدن بچه‌های ولگرد، مردان ولگرد، زنان ولگرد همراه با سگ‌های ولگرد عادت کرده‌ام که همگی زباله‌ها را به دنبال چیزی برای خوردن، چیزی برای فروختن و چیزی برای پوشیدن زیر و رو می‌کنند. منظره فلاکت، روزگاری به زاغه نشین‌ها محدود می‌شد، بعد به مناطق پایین شهر سرایت کرد و حالا فلاکت کیفیت عمومی سراسر شهر و حتی مناطق مسکونی پولدارها - میرافلورس، بارانکو، سان ایسیدرو - شده است. اگر در لیما زندگی می‌کنید، می‌توانید به فلاکت و کثافت عادت کنید، می‌توانید دیوانه شوید، یا می‌توانید مغز خودتان را متلاشی کنید.»[۴۰]

نوشته‌های وارگاس یوسا در دهه نود مصرانه به رویاهای مکاشفه وار برگشته است. به این امید که این کابوس‌ها به واقعیت‌های دهه بعد بدل نشود. ■

## پی‌نوشت‌ها

1- Jose Carlos mariategui , *Seven Interpretive Essays On Peruvian reality* (Austin and London : University of Texas Press , 1971),p.287.
2- James Dunkerley , *Rebellion in the Veins : Political Struggle in Bolivia* 1952 - 82 , (London : Verso , 1984) , p. 5.
3- Ibid.,p.73.
4- Carlos Mesa Gisbert , *La aventura del cine boliviano* 1952-85 , (La Paz: Gisbert , 1985 ),pp.47-53.
5- Jorge Sanjines s Group Ukamau , *Teoria y practica de un cine junto al puelblo* , ( Mexico : Siglo XXI , 1979 ) , p.37.
6- A.Gunucio Dagron , *Historia del cine boliviano* , (Mexico : UNAM , 1973) , p.179.
7- Dunkerley , Rebellion in the Veins , p.52
8- See Mesa Gisbert , *La aventura* , pp.65-67 and Gumucio , *Historia del cine boliviano* , pp.187-191.
9- For a major collection of these articles , see Jorge Sanjines and Group Ukamau , *Teoria.*
10- In J.Burton , *Cinema and Social Change in Latin America* : Conversations with Film- makers , (Austin: University of Texas Press , 1986) ,p.38.
11- See Gumucio , *Historia del cine boliviano* , pp.212-213 and Mesa Gisbert , *La aventura* , p.85.
12- Carlos Mesa Gisbert , *El cine boliviano segun Luis Espinal* , ( La Paz : Don Bosco , 1982 ) , p.136.
13- Interview with the author , Birmingham , April 1986.
14- Dunkerley , *Rebellion in the Veins* , p.23.
15- J.Sanjines , " We Invent a New language Through Popular Culture," *Framework 10* ( 1979 ):31.

۱۶- یکی از پروژه‌های اولیه به نام «جاده مرگ» زمانی که نسخه نگاتیو اصلی آن در یک آزمایشگاه ظهور فیلم در آلمان از بین رفت، به ناچار ناتمام ماند. سانخینس متقاعده شده است که پروژه در اثر تصادف متوقف شده است.

17- Ruben Vasquez Diaz , *Bolivia a la hora del Che* , Mexico , 1976 , p.14.
18- See Sanjines and Group Ukamau , *Teoria* , p.23.
19- Sanjines , **We invent** p.32.
20- Interview with the author.
21- Antonio Eguino , " *Neorealism in Bolivia* ," in Burton , *Cinema and Social Change* , p.166.

۲۲- از جیمز دانکرلی متشکرم به خاطر این‌که این جنبه از تحقیق خود درباره سیاست اخیر بولیوی را برای من شرح داد و به خاطر این‌که دریافت‌های خودش از این فیلم را با من در میان گذاشت و رجوع کنید به:

Dunkerley, "*Political Transition and Economic Stablisation: the Case of Bolivia* ,1982- 1989 ,"Research Paper , Institue of Latin American Studies,University of London , 1990
23- For an analysis of their work , see Mesa gisbert , *La aventura* , pp.144-167.
24- See *Latin America Bureau,The Great Tin Crash* , London , 1988.
25- Figure given by Sanjines in his Guardian lecture at the National Film Theatre , London , March 1986.
26- Mariategui , *Seven Interpretive Essays* , p.335.

۲۷- از جمله نمایشگاهی در لندن و فیلم مستند خوبی در بی بی سی به کارگردانی پل یول

28- Isaac Leon Frias , ***Perou*** in G.Hennebelle and A.Gumucio Dagron , eds. , *Les Cinemas de l Amerique Latine* , p.428.
29- Quoted in *Cenematografico 2*(1974): 5.
30- "*Encuentro con Federico Garcia* ," Hablemos de Cine 75 (May 1982):18.

31- Isaac Leon Frias , " *Perou* " p.431.
32- See O.Getino , *Cine latinoamericano : Economia y nuevas tecnologias audiovisuals* , (Merida:Universidad de los Andes , 1987),p.55.
33- "*Cine peruano. Borron y cuenta nueva* ," Hablemos de Cine 67 (1975):14.
34- See Isaac Frias , "*La busqueda de una voz propia en el largometraje peruano*," Hablemos de Cine 69 (1977-78):16-19.
35- Angel Rama , *transcultyracion narrative en America Latina* , (Mexico: Siglo XXI, 1982),p.207. I am using Gerald Martin s translation in his Journeys through the Labyrinth, (London: Verso,1989),p.89.
36- "*Encuentro con Federico Garcia*," p.24.
37- For an analysis of Lombardi s work, see Paulo Antonio Paranagua, "*Francisco Lombardi et le nouveau cinema peruvaen*," Positif 338 (April 1989): 34-38.
38- Ibid., p.35.

۳۹ـ اطلاعات درباره گروه چاسکی از مصاحبه‌ای توسط مولف با چند نفر از اعضای گروه در هاوانا به دست آمده است. دسامبر، ۱۹۶۸

40- Mario Vargas Llosa, *The Real Life of Alejandro mayta*, (London: Faber and Faber, 1986), p.4.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی