رشد موازی دو گونه‌ی متفاوت در رسانه‌ی سینما

سینما و انقلاب در کوبا
(بیست‌وپنج سال نخست)

ژولیان برتون
ترجمه نریمان افشاری

در لحظات آغازین **مرگ یک بروکرات**(۱۹۶۶) اثر توماس گوتیرز آلئا، یک سکانس کمدی جسورانه و درخشان وجود دارد. یک کارگر مرده که راز گشایی از مسأله او طرح اصلی فیلم است و در فلاش بک‌های نیمه انیمیشنی از محیط کارش دیده می‌شود. او یک هنرمند نمونه پرولتاریایی است که هنر را در حد دانش فرو کاسته و ماشینی ابداع کرده که مجسمه شاعر ملی و وطن پرست کوبا، خوزه مارتی، را در قالب پیچ و مهره‌هایی یکنواخت با فشار یک دکمه پدیدار می‌کند. او یک لحظه غفلت می‌کند و خود طعمه‌ی اختراعش می‌شود. آخرین مجسمه خود اوست؛ او به خاطر تعبیرِ اشتباه از مفهوم هنر شهید می‌شود.

این سکانس به طرزی بسیار خلاقانه طرد مفاهیم مکانیکی که به روشی مکانیکی بر فرآیند خلاقه سینمای کوبا تحمیل شده را نشان میدهد. در ۱۹۷۳ مخاطبان آمریکایی با اکران عمومی **خاطرات توسعه نیافتگی** (توماس گوتیرز آلئا، ۱۹۶۸) خصیصه‌ی جالب و شگفت انگیز غیر قابل پیش‌بینی بودن را که مشخصه‌ی بسیاری از فیلم‌های دهه ۱۹۶۰ و ۱۹۷۰ کوبا بود کشف کردند. **خاطرات توسعه‌نیافتگی** به واسطه خلاقانه و پیچیده بودنش، منطق پیچیده‌اش و تصویر جذاب قهرمان بورژوایش مورد ستایش منتقدان ایالات متحده واقع شد و نیویورک تایمز آن را در بین ده فیلم برتر سال جای داد. جامعه ملی منتقدین سینما جایزه‌ای ویژه برای کارگردان آن در نظر گرفت، هر چند که او به خاطر ندادن روادید از طرف نهادهای دولتی موفق به حضور در مراسم نشد. اما متاسفانه چنین واکنشی غیر منتظره نبود چراکه یک سال پیش وزارت کشور اولین جشنواره سینمای کوبا در نیویورک را تعطیل کرد، پوسترهای جشنواره را در دومین روز برنامه هفتگی شان توقیف کرد و سازمان سینمای مستند آمریکا که یکی از حامیان جشنواره بود را به مرز ورشکستگی کشاند.

برای یک ربع قرن، ایالات متحده با اعمال تحریم‌های اقتصادی و فرهنگی سعی در منزوی کردن این جزیره داشت. در طول این دوران، سینمای کوبا و هنرهای مربوط به آن مثل موسیقی و طراحی پوستر به شکستن حصار این تحریم‌ها ادامه دادند تا بر نیروی خلاق این جامعه سوسیالیستی مبارز تاکید کنند.

سینما و اولویت‌های فرهنگی

رهبران مبارزات چریکی به سرعت به مزیت آموزشی و هنری رسانه سینما پی بردند. فیدل، در ۱۹۵۹ پس از این که رییس دولت انقلابی شد، سینما و تلویزیون را در ردیف مهم‌ترین قالب‌های بیان هنری قرار داد. یک دهه بعد نخستین کنگره ملی آموزش و فرهنگ از رادیو، تلویزیون، سینما و نشریات به عنوان ابزارهای قدرتمند آموزش ایدئولوژیک، و شکل دهنده خود آگاه جمعی که کاربرد و رشد آن نباید به خاطر بداهه پردازی و خود انگیختگی از دست برود یاد کرد. کنگره از سینما به عنوان «هنر برجسته قرن» نام برد.

تاریخ سینمای بعد از انقلاب کوبا را عمدتا با دستور تاسیس سازمان هنر و صنعت سینمای کوبا (ICAIC) آغاز می‌کنند؛ سازمانی که در ۲۴ مارس ۱۹۵۹ ایجاد شد و اولین حرکت فرهنگی دولت انقلابی در حدود سه ماه پس از سرنگونی باتیستا بود. اما در واقع سازمان دیگری مقدم بر ICAICبود. سینمای انقلابی (Cine rebelde) که بخشی از شورای فرهنگی ملی ارتش انقلابی بود به محض به قدرت رسیدن انقلابیون تاسیس شد. پس از تولید دو فیلم مستند **این سرزمین ماست** اثر توماس گوتیرزآلئا و**خانه** اثر خولیو گارسیا اسپینوزا سینمای انقلابیCine rebelde به این سازمان تازه تاسیس پیوست. آلفرد گوئه وارا، کارگردان بنیانگذار ICAIC اعلام کرد که سینما اولویت دوم دولت جدید است وازحیث اهمیت وتاثیر پس از نهضت سواد آموزی۶۱-۱۹۶۰ قرار می‌گیرد.

تاریخ پیش از انقلاب

کوبایی‌ها مکررا به فقدان یک سنت سینمایی در کوبای پیش از انقلاب اشاره کرده‌اند، چنان که فیدل در گزارشش به

نخستین کنگره‌ی حزب در ۱۹۷۵ دستاوردهای «یک قالب هنری جدید که هیچ سنت و منشایی در کشور ما ندارد» را تحسین کرد. فیلمساز و نظریه پرداز برجسته کوبایی خولیو گارسیا اسپینوزا نیز با این کمبود الگوهای ساختاری موافق بود اما به نیروی بالقوه‌ای تاکید می‌کرد که درواقع نوعی میراث منفی قدرتمند بود.

مورخان سینمایی کوبا به رشد موازی دو گونه متفاوت در رسانه سینما اشاره کرده‌اند؛ یکی گسترش برون مرزی متاثر از ایالات متحده و دیگری تاریخ کوبا به عنوان یک ملت. تقریباً از همان زمانی که اروپایی‌ها در ۱۸۹۷ با فیلم لومیرها برای اولین بار مواجه شدند، کوبایی‌ها هم با تصاویر متحرک آشنا شدند. در ۱۸۹۸ تماشاگران کوبایی با سینما در قالب ابزار دروغ پردازی‌های تاریخی همسایه شمالی‌اش مواجه شدند: **نبرد با پسرانمان در کوبا، برپایی شکوه کهن بر قلعه مورو، نبرد تپه سان خوان**، و فیلم‌های شبه موثقی که نه در کوبا بلکه در ایالات متحده شبیه سازی می‌شدند. هدف آن‌ها بیش از آن که ارایه تصویری دقیق از جنگِ استقلالِ کوبا از اسپانیا باشد، برانگیختن احساسات میهن پرستانه آمریکایی در جهت مداخله ایالات متحده در جنگ بود.

در سال‌های اولیه صنعت سینمای آمریکا، مستقل‌ها از چشمان مراقب و انحصارگر شرکت انحصاری تصاویر متحرک ادیسون گریخته بود و به سواحل کوبا پناه برده بود، البته پیش از تأسیس فروشگاه‌های مختلف در کالیفرنیای جنوبی. تلاش‌های گاه و بی گاه برای تثبیت نوعی صنعت سینمای ملی کوبا که توان رقابت با موضوعات خارجی را داشته باشد انگار که محکوم به شکستی دائمی بود و سرانجام بعد از پیدایش صدا کاملا متوقف شد. کوبا در تولید، پخش و نمایش فیلم قلمرو شرکت‌های آمریکایی و مکزیکی شد. از دهه سی تا پنجاه نقش سینمایی عمده کوبا تامین فضاهای غریب، ملکه‌های جنسی و تفرجگاهی حاره‌ای برای تولیدات هالیوودی و مکزیکی بود. کوبا تماشاچی خوبی هم بود. بازار سینمای کوبا به نسبت جمعیت‌اش سود آورترین بازار سینمایی آمریکای لاتین بود. جمعیتی کمتر از هفت میلیون نفر، عدد باور نکردنی یک و نیم میلیون سینما رو در هفته را رقم می‌زدند و این در حالی بود که بخش عمده جمعیت روستایی کوبا حتی یک فیلم هم ندیده بودند.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی
پوستر مرگ یک بروکرات

موزیکال‌های واقع گریز حاره‌ای، ملودرام‌ها، و فیلم‌های پلیسی مشخصه تولیدات سینمای ملی در دوره بیست ساله پیش از سرنگونی باتیستا بودند. ۸۰۰۰ کارگر شاغل در این صنعت عمدتا برای تولید فیلم‌های کوتاه تبلیغاتی برای نمایش در سالن‌ها و تلویزیون و فیلم‌های خبری کوتاه محلی و فیلم‌های فنی و علمی برای مخاطبین خاص استخدام شده بودند. یکی دیگر از ویژگی‌های شایان ذکر صنعت سینمای پیش از انقلاب این است که کوبا بسیار بیش از سهم خود سازنده فیلم‌های پورنوگرافی بود.

در دهه پنجاه، مهم‌ترین فعالیت‌های سینمایی در جمعیت‌های سینمایی تمرکز یافته بود، به ویژه در گروه‌های عصر ما و نگاه. در ۱۹۵۴ دو تن از اعضاء گروه عصر ما، خولیوگارسیا اسپینوزا

و توماس گوتیرزآلئا، که دوره دو ساله سینما در centro sperimentale شهر رم را به تازگی تمام کرده بودند. به همراه چند کوبایی دیگر در ساخت یک فیلم کوتاه به سبک نئورئالیست‌های ایتالیایی همکاری کردند؛ فیلمی با نام **کارگر معدن**. این فیلم که سختی روند تولید ذغال سنگ در سواحل جنوبی جزیره را محکوم می‌کرد توسط باتیستا توقیف شد. با وجود این که سبک فیلم امروزه بسیار کودکانه به نظر می‌رسد اما از تمایزی ویژه بهره‌مند است که باعث می‌شود تنها نمونه‌های شناخته شده متقدم سینمای بعد از انقلاب باشد. تمام کسانی که در ساختن آن مشارکت داشتند بعدها به چهره‌هایی برجسته در ICAICبدل شدند:آلفردوگوئه وارا، فیلمنامه نویس آن، از بدو تاسیس تا سال ۱۹۸۲ رییس سازمان بود؛ دستیار تهیه خورخه فراگا اکنون کارگردانی مطرح است و تا سال ۱۹۷۸ به عنوان رییس تولید سینما خدمت می‌کرد؛ خورخه هایدو فیلمبردار، مدیر فیلمبرداری برجسته‌ای است؛ گوتیرز آلئا کارگردان اول ICAICاست و خولیو گارسیا اسپینوزا - فیلمساز، مشاور فیلمنامه، نظریه پرداز- به عنوان جانشین گوئه وارا در ۱۹۸۲ در نظر گرفته شد.

به رغم شمار قابل توجه مخاطبین سینمای ملی، موثق‌ترین برآوردها نشان می‌دهد که صنعت سینمای کوبا در طول شش دهه فعالیت در تاریخ پیش از انقلاب بیشتر از ۱۵۰ فیلم داستانی تولید نکرده است. جدای از فیلم‌های کوتاه خبری، مستندهای غیر تجاری هم تقریباً ناشناخته ماندند. اما در ۲۴ سال بعد ICAIC۱۱۲ فیلم بلند (داستانی و مستند)، چیزی در حدود ۹۰۰ مستند کوتاه -- آموزشی، علمی، فنی، انیمیشن و فیلم‌های داستانی -- و در هفته بیش از ۱۳۰۰ فیلم کوتاه خبری تولید کرد.

تاکید بر فیلم مستند

همانطور که آمار فوق نشان می‌دهد، ICAIC اولویت اول را نه به موضوعات داستانی که به مستند می‌داد. معیارهای اقتصادی و معیارهای ایدئولوژیک هر دو، عامل این ارجحیت بودند. انگیزه‌های اقتصادی واضح‌اند: وقتی بودجه و امکانات محدود باشد، بازیگران حرفه‌ای، فیلمنامه دقیق، طراحی لباس و امکانات استودیویی چیزهایی غیر ضروری قلمداد می‌شوند. در جامعه‌ای که قواعد مارکسیسم - لنینیسم را پذیرفته است، این باور وجود داشت که بهتر است فرآیند خلاقه مبتنی بر مواجهه با واقعیت مادی باشد. انگیزه ثبت شادی حاصل از پیروزی انقلاب و واکنش عمومی‌به تغییرات اجتماعی، فیلمسازان مشتاق را به خیابان‌ها کشاند. آنچه که پیش از این رویایی نا ممکن بود- ساختن فیلم جدی درکوبا- حالا امکانی فوری برای سینما دوستان شده بود.این تلاش‌ها برای ثبت اولین لحظات پر شور پیروزی انقلابی تاثیری عمیق بر هنرمندانی داشت که پیش از این فیلمسازی را به عنوان وسیله‌ای برای بیان شخصی می‌پنداشتند. بدین ترتیب فیلمسازان کوبایی با برخی جنبه‌های تصور ناشده‌ی زندگی ملی رو در رو شدند. رشد نوبنیاد آن‌ها در خود آگاهی و حساسیت اجتماعی تا حدود زیادی عامل این دیالکتیک پرشور میان شرایط اجتماعی و واکنش فردی بود که تولیدات داستانی و مستند را در سینمای کوبای پس از انقلاب شکل می‌داد.

فیلم‌های خبری کوتاه که به کارگردانی سانتیاگو آلوارز تولید می‌شد و نه تنها مخاطب کوبایی که تمام آمریکای لاتین را هدف قرار می‌داد، نمونه‌هایی استثنایی در ژانر خود بودند. آلوارز این مساله را چنین شرح می‌دهد:

> با وجود این که بخش‌های خبری مستقل از هم بودند اما طوری با هم ارتباط داشتند که نزد تماشاگر به عنوان یک کل منسجم و بر مبنای یک خط گفتمانی واحد نمود می‌یافتند. برای رسیدن به وحدت موضوعی از این ساختار بندی آگاهانه بهره می‌بردیم. و به همین دلیل خیلی‌ها فیلم‌های خبری ما را به عنوان مستندهایی اصیل و مستقل قلمداد می‌کنند.

آلوارز که در ابتدای فعالیت‌اش به دلیل کمبود امکانات و منابع مادی محدود شده بود، از آن دسته فیلمسازان کوبایی بود که موفق شد کاستی‌های عملی را به مزیت‌های بیانی بدل کند. او مجبور بود که از فیلم‌های آرشیوی موجود، و منابع دست دومی‌مثل عکس‌های خبری یا فیلم‌های تلویزیونی استفاده کند، بدین طریق او روشی ایجاد کرد که از نیاز به فیلم‌های سر صحنه اجتناب کند و برای رسیدن به سطح

بالاتری از کیفیت سیاسی و هنری، کولاژ فیلم را ارج می‌نهاد. نشان دادن خلاقانه فیلم‌های کم اهمیت، تدوین ریتمیک با واریاسیون‌های دراماتیک در سرعت، عنوان بندی‌های گرافیکی مبتکرانه، انتخاب موسیقی التقاطی (که به گفتار روی فیلم ترجیح داده می‌شد)، سوپر ایمپوزها و دیگر تکنیک‌های تجربی مونتاژ از ویژگی‌های فیلم‌های اولیه او بود. شرایط سیاسی و مادی، آلوارز را ترغیب می‌کرد تا همانند نیای روحانی‌اش ژیگا ورتوف، ماهیت هنرش را روی میز مونتاژ خلق کند. همچنان که شرایط تغییر کرد و منابع بیشتری در اختیار او قرار گرفت، او هم از فیلم سیاه و سفید به رنگی روی آورد و شروع به ساختن فیلم‌های بلندتری کرد که در آن‌ها فیلم‌های اصلی[که برای همان فیلم گرفته می‌شد] بارزتر بودند. فیلم‌های جدیدتر او با فیلمبرداری سنتی‌تر، برداشت‌های بلندتر، روش تدوینی که کمتر تجربی است و استفاده مکرر ازصدای گفتار بیرون ازتصویر شناخته می‌شوند. دریک طبقه بندی نه چندان دقیق می‌توان تولیدات سینمای مستند کوبا را به لحاظ موضوعی به پنج دسته تقسیم کرد. فیلم‌هایی که به خط مشی دولتی ترویج سیاست داخلی می‌پردازند ومشارکت عمومی و بسیج مردمی را تشویق می‌کنند. فیلم‌های تاریخی که جنبه‌های مختلف شکل گیری هویت ملی را در طول پنج قرن تاریخ مستند جزیره نشان می‌دهند. مستندهایی با ماهیت فرهنگی که ممکن بود ملی یا بین‌المللی باشند. فیلم‌هایی که به روابط بین المللی می‌پرداخت و موضوع آن‌ها ممکن بود نقش کوبا در رویدادهای بین الملل، تحلیل بخش توسعه یافته، یا اعلام همبستگی با دیگر کشورهای جهان سوم باشد. و در نهایت مستندهای آموزشی که به مسایل علمی و فنی می‌پرداخت و عمدتا توسط سازمان‌های دیگری جز ICAIC تولید می‌شد.

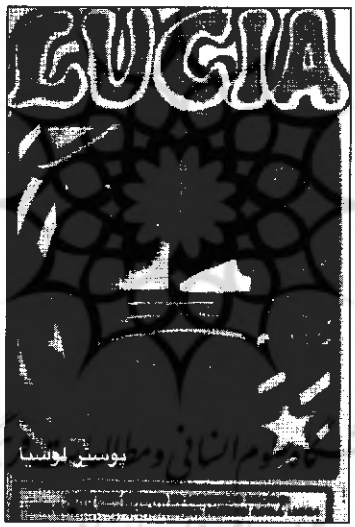
پروژه و فرآیند

دو موضوع محوری در سراسر سینمای مستند و داستانی کوبا وجود دارند - تاریخ وتوسعه نیافتگی. کوبایی‌ها هر کدام از این عبارات را به نحوی گسترده و انعطاف پذیر تعبیر کردند: توسعه نیافتگی به عنوان میراث اقتصادی و تکنولوژیک وابستگی استعماری که تجلیات بی امان‌اش را در فرهنگ، ایدئولوژی و روان شناسی فردی و جمعی نشان می‌داد؛ تاریخ به عنوان مجموعه‌ای از تاثیرات سازنده که وضعیت موجود را روشن می‌کند و آینده را شکل می‌دهد. هر دو موضوع تاثیراتی بر قالب و محتوای سینمای انقلابی کوبا داشته‌اند. تنش دیالکتیکی میان محدودیت‌های عملی و آرمان‌های هنری، باعث رواج نوآوری و خود انگیختگی می‌شد. مثلا چنان که گوتیرز آلئا شرح می‌دهد، فیلمبرداری **خاطرات توسعه نیافتگی** خود به خاطره‌ای از توسعه نیافتگی بدل شد: «در هر مرحله از کار عقب ماندگی را کاملا لمس می‌کردیم. محدودمان می‌کرد... زبانی که با آن خودمان را بیان می‌کردیم را معین می‌کرد. اما باید بگویم این فیلمی است که درآن بیشتر از همیشه احساس آزادی کردم... با وجود محدودیت‌های همیشگی که به خاطر توسعه نیافتگی و عقب ماندگی تحمیل می‌شد. شاید دقیقاً به خاطر همان محدودیت‌ها احساس آزادی می‌کردم». فرانسیس فورد کاپولا پس از دیدارش از جزیره در ۱۹۷۵ سعی کرد تا موقعیت فیلمسازان کوبایی را با همتایان آمریکایی شان مقایسه کند. او با اشاره به این که آزادی خلاقه از محدودیت‌های عملی غالب ناشی می‌شود گفت:«ما از مزیت کمبودهای آن‌ها برخوردار نیستیم.»

در مرحله مقدماتی تاسیس ICAIC آلفردو گوئه‌وارا اراده سازمان را آشکار کردن قالب و تکنیک هنرفیلمسازان و تعیین اهداف سینمای کوبا بدین شرح عنوان کرد: «رمززدایی از سینما برای همه مردم؛ کار کردن به روشی که علیه قدرت ماست؛ نشان دادن ترفندها، و راه حل‌های زبانی؛ و از بین بردن تمام ساز و کار هیپنوتیزم سینمایی.» این توضیحات ناشی از این عقیده‌اند که همه قالب‌های بیان هنری نوعی وجه ایدئولوژیک را به دوش می‌کشند. این گرایش ایدئولوژیک در اکثریت آثار هنری تولید شده در جوامع سرمایه داری پنهان است، ولی فیلمسازان کوبایی معتقدند که در تولیدات هنری یک نظام سوسیالیستی انقلابی این مساله باید کاملا آشکار باشد. بنا براین التقاط گرایی سبک فیلم‌های کوبایی تا حدودی برآمده از تلاش برای از آن خود کردن قالب‌های بیان سینمایی بخش توسعه یافته سرمایه داری به منظور آشکار کردن و نشان

دادن ساز و کار درونی آن‌ها ست. کوبایی‌ها این عملیات را «استعمار زدایی» می‌نامند و آن را اولویت اول کار سینمایی‌شان می‌دانند.

فیلمسازان کوبایی برای تبدیل مصرف کننده منفعل به مشارکت کننده‌ای فعال، از تمهیدات بسیاری در شکل فیلم استفاده کرده‌اند. رئالیسم بازنی (Bazinian realism) اولین فیلم بعد از انقلاب یعنی **داستان‌هایی از انقلاب** اثر توماس گوتیرز آلئا، خیلی زود عرصه را به قالب‌های خود ارجاع‌تر واگذار کرد؛ قالب‌هایی که فرای همانند پنداری کامل که موجب کاهش خود آگاهی و مشارکت انتقادی بیننده می‌شد به دنبال کشف مباحث متناقض برشتی دگرجایی و فاصله گذاری بودند. خود آگاهی در فرم که به صورتی درونی در آثار فیلمسازان برجسته آشکار شد، در فیلم **مرگ یک بوروکرات**(۱۹۶۶) و کمدی پیکارسک گارسیا اسپینوزا **ماجراهای خوان کوئین کوئین** (۱۹۶۷)، تمهیدات خود ارجاع متعددی را در شیوه‌های بیان ایجاد کرد. فیلم مستند بلند گارسیا اسپینوزا **جهان سوم، جنگ جهانی سوم** (۱۹۷۰) روند فیلمسازی معمول را در تصاویر تکمیل شده گنجاند، همانند مستند بلند متعاقب آن **خلیج خوک‌ها** (۱۹۷۲ مانوئل هررا) و بیوگرافی تاریخی **ملا** (۱۹۷۵ انریکه پنثا بارنت).ژانرهای تثبیت شده سینمایی اغلب به مضحکه گرفته شده و تحریف می‌شدند: فیلم‌های جنگی هالیوودی در **خلیج خوک‌ها**؛ ملودرام‌های غیر تاریخی آمریکای لاتین در **فرانسیسکوی دیگر**(سرجیو گیرال۱۹۷۴). اثر اکتاویو کورتازار- برای اولین بار ۱۹۶۷- که درباره یک جامعه کوهستانی است که برای نخستین بار به تصویر کشیده می‌شوند از اولین نمونه‌های شیوه فیلم در فیلم است. **با زنان کوبایی** (۱۹۷۴) از همان کارگردان، با جدایی تکان دهنده میان اطلاعات دیداری و شنیداری آغاز می‌شود. فیلم‌های نظیر **خاطرات توسعه نیافتگی** (۱۹۶۸)، **لوسیا**(۱۹۶۸) و **فرانسیسکوی دیگر** (۱۹۷۴) با نوعی تغییر مسیر قابل ملاحظه میان سبک بصری غنایی و ناتورالیستی مشخص می‌شوند. تجربه گرایی با تکنیک‌های آزمایشگاهی، نورپردازی و لنزهای دوربین بخشی از اکسپرسیونیسم بصری فیلمهایی نظیر **اولین یورش داس** اثراکتاویو گومز(۱۹۶۹)، اولین فیلم رنگی همین کارگردان simparele (۱۹۶۴) و بسیاری از آثار مستند آلوارز بود.از دیگر تمهیدات خود ارجاع، تجربه گری با اصوات موسیقایی و ناموسیقایی و رسانه‌ی پوستر که از مشخصه‌های آثار آلوارز و چند کارگردان دیگر بود، و همچنین دراماتیزه کردن قالب مستند از طریق به کارگیری تکنیک‌های روایی که به لحاظ سنتی به فیلمسازی داستانی مربوط می‌شد در فیلم‌های کوتاهی مثل **مردی از مال تیمپو** اثر آلخاندروسادرمن(۱۹۶۸)، **مرگ و زندگی در ال موریو** اثر اسکار والدز(۱۹۷۱)، **تاریخ یک رسوایی** اثر میگوئل تورس(۱۹۸۳). حالت معکوس این عملکرد فیلم‌هایی نظیر **خاطرات توسعه نیافتگی** (۱۹۶۸)، **فرانسیسکوی دیگر**(۱۹۷۴)، **خلیج خوک‌ها**(۱۹۷۲)، **یک راه یا دیگری** (۱۹۷۷-۱۹۷۴) و آخرین فیلم گوتیرز آلئا **برحسب نقطه‌ای معین** (۱۹۸۳) را شکل داد.



اما این خودارجاعی در فرم، جزو الزامات تولیدات سینمایی کوبا نبود. همانطور که خورخه فراگا، رییس تولیدات هنری در ICAIC این مساله را در نخستین مصاحبه‌اش مطرح کرد: «ما نه برای لذت بردن از صدای گلوله بلکه برای اصابت به هدف شلیک می‌کنیم.» به نظر می‌رسد در بسیاری از فیلم‌های اخیر صراحت فرم نسبت به اهداف و ملاحظات دیگر در جایگاهی ثانویه قرار گرفته است. **شام آخر** گوتیرز الئا (۱۹۷۷) و **تصویر ترزا** اثرپاستور وگا(۱۹۷۹) دو نمونه از فیلم‌های جدید هستند که قالب‌های کلاسیک را به فرم‌های مدرن ترجیح داده‌اند. قدرت سبک «شفاف» هالیوودی همچنان کوبایی‌ها را شیفته خود می‌کند؛ سبکی که هدفش تهییج مخاطب، پیچیدگی ایدئولوژیک کمتر و در نهایت از خود بیگانگی اوست. در جامعه‌ای که مدعی است حیاتش ناشی از فرآیند مداوم

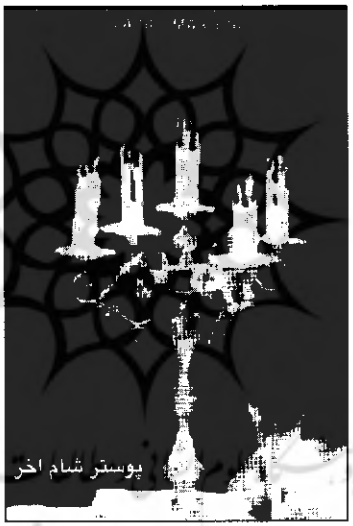
بازنگری و بازسازی است، راهبردهای کاملا متداول می‌توانند به روشی مبتکرانه مورد استفاده قرار گیرند، و آنچه که وقتی خلاقانه بود نیز ممکن است محدودکننده شود.

رهبری ICAIC بر نیروی بالقوه هر فیلم در «برقراری ارتباط» به عنوان یک مشخصه مهم ارزش اثر تاکید می‌کنند اما به باز شناخت راهبردهای متنوع برای رسیدن به این هدف نیز ادامه می‌دهند. به قول خولیوگارسیا اسپینوزا، بزرگترین مسوولیت فیلمسازان کوبایی آفرینش گونه‌ای از سینماست «که در آن معیارها، تخیلات و نبوغ انسانی اهمیتی بیشتر از ملاحظات تکنولوژیک داشته باشد؛ و بینش هنرمندانه کاملا هماهنگ با منابع واقعی موجود باشد».

با این همه کمیت و کیفیت تولید فیلم در کشوری که تا پیش از ۱۹۵۹ صنعت سینمای ملی نداشته بسیار جالب توجه است، اما این تنها یکی از وجوه یک برنامه جامع سینمای ملی است که اهداف اصلی‌اش دستیابی به دانش جهانی فیلم و دسترسی جهانی به این رسانه است. همراستا با اولویت توسعه انسانی فرای دستاوردهای تکنولوژیک در بخش تولید، در سالهای اولیه منابع نادر اقتصادی نیز برای ایجاد امکان دسترسی تعداد بیشتری از مخاطبان پدیدار شدند.

کوبایی‌ها در مواجهه با کمبود شدید سالن‌های سینما در مناطق روستایی و موانع اقتصادی و زمانی برای ساخت و ساز سالن به تعداد مورد نیاز، «سینمای متحرک» معروف خود را ابداع کردند. کامیون‌ها، تراکتورها، حتی قایق‌های کوچک مجهز به تجهیزات پخش به همراه مجموعه‌ای از فیلم‌های متنوع به دور افتاده‌ترین نقاط جزیره فرستاده شد. در مناطقی با تراکم جمعیتی بیشتر، «دوره» فیلم‌های روز در یازده سالن سراسر جزیره مرتبا به نمایش در می‌آمد. این برنامه توسط cinemateca de cuba اجرا می‌شد،که بخشی از ICAIC بود و در هفته برای حدود صد هزار تماشاگر فیلم آماده می‌کرد - یک رکورد جهانی تقریبی برای موسسه‌ای از این دست. دو شبکه تلویزیون ملی نیز مرتبا برنامه‌هایی درباب آموزش تاریخ، تکنیک و زبان سینما تهیه می‌کردند.

هرچند که غلبه بخش عملی (فیلمسازی و کارهای سازمانی) بر تعمق نظری نوشتاری از ویژگی‌های چنین موسساتی است، اما تلاش‌های ICAIC در نظریه سینما را نمی‌توان نادیده گرفت. آلفردو گوئه وارا از بنیانگذاران و کارگردانان ICAIC مکررا دستور العمل های ایدئولوژیک و جهت گیری‌های نظری در قالب گفتار یا مقاله ارایه کرده است. رهبری او نه فقط در داخل کوبا که برای همه فیلمسازان متعهد در سرتاسر آمریکای لاتین نیرویی راهنما بود؛ فیلمسازانی که به هاوانا دعوت شده بودند تا از توانایی‌های ICAIC بهره ببرند یا در جشنواره‌های بین‌المللی **سینمای نوین آمریکای لاتین** که از ۱۹۷۹ هر سال برگزار می‌شد شرکت کنند.


پوستر شام اخر

تلاش برای تدوین ماهیت و نقش سینما در جامعه انقلابی از ۱۹۶۰ با نخستین مقالات مجله سینمایی کوبا Cubano Cine آغاز شد، و بحث‌های مرتبط مرتبا در صفحات این مجله نمود یافت. نخستین قاعده گذاری نظری برای ایجاد تاثیرات گسترده در خارج از جزیره مقاله‌ی «برای سینمای ناکامل» خولیو گارسیا اسپینوزا بود(۱۹۷۰).گارسیا اسپینوزا مقالات متعددی نوشته است که در آن‌ها سعی کرده تا پلی میان کار عملی و نظری ایجاد کند.

تحول ICAIC: وقایع نگاری

بر اساس تحقیقات من می‌توان یک تقسیم بندی سال شمارانه غیر قطعی در چهار دوره مقرر کرد: ۱۹۶۰-۱۹۵۹، ۱۹۶۹-۱۹۶۰، ۱۹۷۴-۱۹۷۰، ۱۹۸۳-۱۹۷۵. دوره آغازین، یعنی از ۱۹۵۹ تا ۱۹۶۰ با نوعی خوشبینی و حس عظیم رهایی مشخص می‌شود، با بازگشت پیروزمندانه بسیاری از هنرمندان تبعیدی، سرازیر شدن استعدادهای خارجی و ظهور هنری خیل عظیمی از

هنرمندان جوان ناآزموده مردمی. فعالیت‌های سازمانی پرشور شامل تاسیس ICAIC و ملی کردن تمام امور مربوط به سینما که در دست خارجی‌ها بود. گرایشات دولت و مردم یکی از مشوق‌های غیر انتقادی همه انواع فعالیت‌های هنری و فکری بود.در میان خود هنرمندان نیز سیاست‌های جبهه‌ی متحد غالب بود. اولین تلاش‌های سینمایی عموما آثاری در بزرگداشت جشن انقلاب با سبکی حماسی و ژورنالیستی بودند که بر روند پیروزی قیام و بر فساد و پوسیدگی رژیم سابق تمرکز می‌کرد.

در دوره دوم، از ۱۹۶۰ تا ۱۹۶۹، مفهوم هنر انقلابی و هنرمند انقلابی به واسطه مباحثات و جدل‌ها و همچنین به واسطه تجربه زنده انقلاب به تدریج مشخص‌تر شد. بلوغ ایدئولوژیک و جدال طبقاتی تشدید شده زمینه‌ی مهار فضای «هر چه پیش آید خوش آید» بخش هنری کرد و مفاهیم هنر به مثابه فرآیند عملی و هنرمند به عنوان رزمنده‌ای درگیر و نه تماشاگری منفعل تسلط یافتند. همانندسازی گسترده و درآغاز غیرانتقادی الگوهای خارجی، سالن‌های تقریباً نامحدود برای ملاقات هنرمندان و روشنفکران، و تلاشی دقیق برای جلب رضایت آن‌ها جای خود را به موضعی انتقادی‌تر و به تاثیرات در حال رشد الهامات هنری از منابع ملی و دیگر کشورهای جهان سوم - به ویژه دیگر ملت‌های آمریکای لاتین - به جای توجه به بخش توسعه یافته داد.

در آغاز این دوره، رواج ملاقات فیلمسازان خارجی در icaic و اشتغال سازمان به چند تولید مشترک با کشورهای مختلف، به شکل گیری تفسیری سطحی و غریب از فرهنگ کوبا کمک کرد. جشن «صد سال درگیری» در ۱۹۶۸ برای بزرگداشت جنگ‌های استقلال ملی که یک قرن پیش آغاز شده بود موجب پیدایش تحلیل‌هایی هوشمندانه‌تر و غنی‌تر از تاریخ و هویت ملی شد. تاثیر فراگیر نئورئالیسم ایتالیا در اوایل دهه شصت و گیرایی موج نو فرانسه در میانه دهه در پایان این دوران جای خود را به تجربه گرایی سبک گرا و مشخصاً التقاط گری کوبایی داد. در ۱۹۶۴ به واسطه اثر سانتیاگو آلوارز توجه بین المللی به مستند کوبایی جلب شد. تولیدات داستانی چهار سال بعد با **خاطرات توسعه نیافتگی** و **لوسیا** جایگاه خود را یافتند. این دوران نشانه‌هایی از افول تحمل تعابیر لیبرال از آزادی و مسوولیت هنری را نیز به خود دید. به دلایل متعدد، فرآیند تدوین نقش هنر در جامعه سوسیالیستی انقلابی در حوزه ادبیات با سنت چند صد ساله‌اش در تولید انفرادی مجزا، نسبت به سینما یا دیگر هنرهای اجتماعی وگروهی‌تر با مشکلات بیشتری مواجه شد. تنش میان خواست فردی و نیاز جمعی مابین سال‌های ۱۹۶۷تا ۱۹۷۱ در زندگی و آثار یک شاعر پدیدار شد: هربرت پادیا که زندانی شدنش در ۱۹۷۱ تبدیل به ماجرایی بین المللی شد.

شکست طرح برداشت ده میلیون تن شکر در ۱۹۷۰ موجب بازنگری‌های انتقادی سیاست گذاری‌ها و اولویت‌ها در همه بخش‌های جامعه شد، باز نگری‌هایی که با خود فیدل آغاز شد و icaic و دیگر سازمان‌های فرهنگی را هم در بر گرفت. دوره مابین ۱۹۷۰ تا ۱۹۷۴ شاهد کاهش تمرکز بر مشارکت عمومی و جستجو برای قالب‌های فرهنگی بومی‌تر بود. نخبه گرایی و نمودهای مزیت هنرمندانه به منظور تلاش برای رسیدن به یک فرهنگ مردمی‌اصیل رد شد. در نتیجه در icaic نوعی افول تجربه گرایی در فرم که در اواخر دهه شصت به اوج خود رسیده بود وجود داشت. در این سالها تاکید بر تولیدات مستند نسبت به حوزه فیلم بلند داستانی رشد بیشتری یافت، این دوره‌ای بود که در آن برای اولین بار تعداد آثار غیر داستانی از داستانی بیشترشد.

هزار و نهصد هفتاد و پنج، سال نخستین کنگره ملی حزب کمونیست کوبا، شروع دوره پاکسازی در icaic، فرآیندی که در ۱۹۸۳ با جایگزین کردن خولیو گارسیا اسپینوزا به جای آلفردو گوئه وارا به عنوان رییس سازمان باید و یا شاید نباید به اوج می‌رسید. در۱۹۷۶ فرآیند «نهادینه کردن انقلاب» که در ۱۹۷۰ آغاز شده بود به بخش فرهنگی رسید. شکل گیری وزارت ملی فرهنگ، تحت پوشش قرار دادن icaic به ریاست گوئه وارا و انتخاب او به عنوان یکی از پنج نایب رییس وزارتخانه، به طرزی نمادین گویای از بین رفتن استقلال سازمان بود که از بدو تاسیس تا آن زمان همواره از آن برخوردار بود. تا این که انگیزه‌هایی برای سامان دهی مجدد اقتصادی و تدوین دوباره ICAIC از خارج سازمان شروع به پیدایش

کردند، اشاره به این نکته مهم است که این رهنمون‌ها مقارن بودند با بحث‌های درونی درباره هزینه‌های کمتر و کاهش بازدهی که از آغاز دهه شروع شده بود. چنانچه خورخه فراگا، رییس بخش برنامه ریزی هنری در مصاحبه‌ای در ۱۹۷۷ می‌گوید:

فیلمسازی تناقضی است زنده، چراکه به عنوان یک صنعت اگر بخواهد محصول استاندارد تولید کند باید بهترین کارآیی فنی - اقتصادی را داشته باشد. اما به عنوان یک قالب هنری، نمی‌تواند با معیارهای استاندارد شده اداره شود. این تناقض در ذات خود فیلم نهفته است چرا که فیلم نمی‌تواند برای هنر یا صنعت بودن متوقف شود. تنها پاسخ ممکن جستجوی مکانیسم‌های سازمانی است که این دو معیار را از درگیر شدن باز می‌دارد؛ درگیری‌ای که می‌تواند برای توسعه هر دو بخش مضر باشد.

همانطور که انتظار می‌رفت ساختار ICAIC در مراحل مختلف سامان دهی مجدد، توسعه بیشتری یافت.

آلفردو گوئه وارا اظهار کرده بود که بزرگترین نو آوری‌های صنعت سینمای کوبا در روابط اجتماعی فرآیند کار انجام شده است و رهبران دیگر ICAIC هم این ادعا را تایید کرده‌اند.کوبایی‌ها نیاز به مشارکت جمعی و بیان خلاقه فردی را از طریق پابندی‌اشان به کنترلی که از سوی کارگران اعمال می‌شد و ارزشگذاری گروهی به کار یکدیگر و همچنین از طریق کمک‌های خلاقانه به کارگردان، به تعادل رساندند. آگاهی سیاسی اجتماعی و احساس مسوولیت و همینطور درایت هنری شخصی به عنوان مولفه‌های دوگانه‌ی فرآیند خلاقه لحاظ می‌شدند.

فرآیند سازمان دهی مجدد،شامل نوعی باز بینی نظام دستمزدها نیز می‌شد و مقدمه‌ای بود بر نظام جوایزی که برای تشویق کارگردان‌ها اهدا می‌شد تا کارشان را با بودجه تعیین شده و در وقت معین به پایان برسانند.

پرداخت‌های غیرهمسان به عنوان نوعی جایزه برای کسانی که کارشان را خوب انجام می‌دادند مقرر شده بود، که این امر توسط هیئت داوران تعیین می‌شد. این که این تغییرات تاثیری مثبت یا منفی بر روابط اجتماعی تولید فیلم در ICAIC داشته در آینده مشخص خواهد شد.

تلاش‌های طولانی و وقت گیر بازسازی بخش سینما، پاسخی موقتی به برخی مشکلات موجود در ICAIC و جامعه بزرگتر بود. مشکلاتی نظیر: کمبود منابع مالی و فنی؛ نیاز به تولیدات سینمایی که فراتر از ظرفیت‌های موجود تولید باشد؛ فقدان دستور العمل و منابع برای ایجاد و حمایت از استعدادهای جدید؛ اتکا و وابستگی بیش از حد رهبری سازمانی و هنری به چند چهره شناخته شده و نبود سازوکار مناسب برای تقسیم مسؤولیت‌ها؛ تفکیک دائم فیلمسازی مستند از داستانی در کار عملی و نه در حوزه نظری.

تمام بودجه سالانه ICAIC فقط هفت میلیون پزو (هفت میلیون دلار) است. به عقیده خورخه فراگا، این تخصیص اعتبار کفاف هزینه‌های تولید را نمی‌دهد و جوابگوی دستمزد ۱۱۰۰ کارمند ICAIC هم نیست. سطح تولیدات در حدود ۴۰ اثر مستند، ۵ تا ۱۰ فیلم انیمیشن، ۴ تا ۶ فیلم داستانی بلند و هفته‌ای ۵۲ فیلم کوتاه خبری بود. با وجود آن که تولید مستند در طول یک دهه گذشته (۱۹۸۳-۱۹۷۲) با حداکثر تولید ۴۷ اثر در سال‌های ۷۷-۷۶ و ۸۱-۸۰ در صدر بود اما در سالهای ۷۹ و ۸۳ به کمتر از ۴۰ اثر نزول کرد. تولید فیلم بلند هم بنا به روال معمول کمتر از میزان پیش بینی شده بود. اهداف پیش بینی شده برای سال ۱۹۸۵ دوازده اثر در سال یا به عبارتی یک فیلم در ماه بود، با این وجود این رقم هرگز به بیش از ۸ اثر نرسید واگر حساب مستندهای بلند را جدا کنیم فقط به عدد ۵ می‌رسیم. دهه ۱۹۶۰ تنها دوفیلم مستند بلند به خود دید اما بین سال‌های ۱۹۷۰ تا ۱۹۸۳ بیست بار چنین آثاری تولید شد که رقابت نزدیکی با تعداد فیلم‌های داستانی داشت.

همانطور که خولیو گارسیا اسپینوزا و برخی دیگر اشاره کرده‌اند، با وجود آن که روند ملی کردن، مالکیت سالن‌های سینما را در اوایل دهه شصت به کوبایی‌ها داده بود اما آن‌ها هنوز نمی‌توانستند ادعا کنند که کاملا مالک سینما هستند. تنها سه درصد از ۱۳۰ الی ۱۴۰ فیلمی که سالانه در ۵۱۰ سالن در کوبا به نمایش در می‌آمد تولید ملی بود، و بخش عمده آن از خارج وارد می‌شد. خواست بالقوه مخاطب کوبایی از فیلم کوبایی فراتر از حد تولیدات ICAIC بود. ایجاد

انگیزه‌های مادی مثبت و منفی برای افزایش بازدهی و کارآمدی، روشی برای استفاده‌ی بهینه از منابع موجود بود. تولیدات مشترک بین المللی روشی دیگربود. جدای از این که این روش‌ها، روش‌هایی سازنده و سازگار با اهداف و ایدئولوژی ICAIC هست یا خیر، در مجموع روش‌هایی متناسب با ابعاد مشکلات نیستند.

به رغم اهمیت ایدئولوژیکی که به مستند داده شده بود، فیلمسازی داستانی همچنان به عنوان عالی‌ترین شکل بیان در حرفه سینما تلقی می‌شد، لااقل از نظر اعضاء ICAIC و به همان اندازه از نظر مردم سینما رو. با یک استثنا (همبرتو سولاس) همه فیلمسازان ICAIC به عنوان مستندساز کار خود را آغاز کردند. موقعیت ساخت فیلم بلند داستانی «ترفیع»‌ای بود که به واسطه فرآیند طولانی «کارآموزی مستند» اعطا می‌شد. اما تعداد مستند سازانی که مجوز فیلم داستانی می‌گرفتند به جای افزایش یافتن در طول زمان کاهش یافت. از ۱۹۷۷ تاکنون تنها سه کار گردان به این افتخار دست یافتند: پاستور وگا که اولین فیلم داستانی بلند خود **تصویر ترزا** را در ۱۹۷۹ساخت ؛ مانوئل هررا **هیچ یکشنبه‌ای بی غروب نیست** را در همان سال تولید کرد ؛ و خوزه دیاز نخستین فیلم داستانی‌اش **خاک سرخ** را در سال ۱۹۸۱ جلوی دوربین برد.(هر سه آن‌ها پیش از این لا اقل یک فیلم مستند بلند ساخته بودند). مابین سالهای ۱۹۷۴ تا ۱۹۷۶، icaic در پاسخ به نیاز تزریق «خون جدید» به سازمان، تعداد زیادی از فارغ التحصیلان دانشگاهی (با اکثریت زنان) را به منظور آموزش جذب کرد، که از آن‌ها به عنوان کار آموز در بخش‌های مختلف تولید از تحقیقات فیلمنامه گرفته تا دستیار کارگردان استفاده می‌کرد. این فیلمسازان مشتاق با مانعی مضاعف مواجه بودند، و آن جهش از مقام دستیار و کارآموز و رسیدن به عنوان مستندساز بود. ودراینجا روند صعود به طرز تاسف باری کند بود.

بازدیدکنندگان آمریکای شمالی از icaic مرتبا درباره کمبود کارگردانان زن و تعداد محدود کارگردانان سیاهپوست سوال می‌کردند. سارا گومز که به هر دو دسته فوق تعلق داشت در ۱۹۷۴ در آستانه تکمیل اولین فیلم بلندش **یک راه یا راه دیگر** از آسم شدید جان باخت. سرجیو گیرال، تنها کارگردان سیاهپوست فیلمهای بلند سومین فیلم بلندش **Maluala** را در ۱۹۷۹ ساخت. در میان مستند سازان هم یک کارگردان سیاهپوست (ریگوبرتو لوپز) و سه کارگردان زن(ماریسول تروجیو، بلکیس وگا، و ربکا چاوز) وجود داشتند. در واکنش به این انتقادات، کوبایی‌ها عنوان کردند که هر گونه سهمیه تبعیض آمیز را رد می‌کنند و آن‌ها تنها بیست و پنج سال برای دگرگون کردن میراث صدساله تبعیض فرصت داشته‌اند. مایرا ویاریس، دستیار کارگردان در مصاحبه‌ای جدید می‌گوید: «من شخصا آزرده می‌شوم اگر به من بگویند شروع به کارگردانی کن چون ما کارگردان‌های زن بیشتری احتیاج داریم». موضع او بیانگر دیدگاه بسیاری از زنان شاغل در icaic است. سرجیو گیرال در مصاحبه‌ای در ۱۹۷۷ می‌گوید : «حتی من هم به عنوان یک سیاه پوست نمی‌توانم مفهوم فیلمساز سیاه یا فیلم سیاه را درک کنم ... ما باید به مفهوم نژاد به عنوان یک طبقه‌بندی تاریخی اجتماعی بپردازیم.» دست‌اندرکاران سینمای کوبا می‌گویند که هویت اصلی آن‌ها کوبایی بودنشان است، نه زن یا سیاهپوست یا چینی بودن، و همین کوبایی بودن است که باعث می‌شود آن‌ها در کنار هم به بهترین نحو کار کنند تا جامعه‌ای بسازند که به قول خورخه فراگا «به هرکسی اجازه می‌دهد تا به حد کمال رشد کند.»

کوبا به عنوان یک جزیره همواره از این امر آگاه بوده است که یک فرهنگ ملی قدرتمند چقدر وابسته است به کمیت و کیفیت بازدیدها و بازدید کنندگان خارجی و آنچه که آن‌ها با خود می‌آورند. هنرمندان و روشنفکران کوبایی، تحت نظر آرماندو هارت وزیر فرهنگ، از افزایش موقعیت سفرهای خارجی بهره مند می‌شدند اما آنچه که برای مردم و روند ICAIC مهم‌تر بود جریان فیلمسازان و منتقدینی بود که از ۱۹۷۷ هر ساله برای شرکت در جشنواره سینمای نوین آمریکای لاتین حاضر می‌شدند. این رویداد محل مناسبی بود برای تبادل نظر و مباحثات فرهنگی .همچنین گواهی بود بر نقش رهبری و حمایت‌ای که ICAIC در تحول و توسعه سینمای انقلابی آمریکای لاتین ایفا می‌کرد. به منظور افزایش رواج جهانی فیلم‌های آمریکای لاتین، بازار فیلم آمریکای لاتین

MECLA، در دومین جشنواره بین المللی گشوده شد. پنجمین جشنواره بین المللی (دسامبر ۱۹۸۳) حوزه نمایش خود را به سوی شمال توسعه داد و بیش از یک فیلمسازی مستقل آمریکایی (ایالات متحده) را در برنامه‌ای که «چهره دیگر: فیلم‌های مستقل در ایالات متحده» نام داشت در بر گرفت.

شاعر و میهن پرست کوبایی خوزه مارتی می‌گوید که تنها راه این که از نیاز به سرباز به دور باشیم این است که یکی از آن‌ها بشویم. به عقیده منتقدین حرفه‌ای، فیلمسازان کوبایی تصمیم گرفتند تا وظیفه منتقدین را خودشان در CUBANO CINE به عهده بگیرند به جای این که این امر را به متخصصین واگذار کنند. بیست و پنج سال بعد ICAIC تنها دو منتقد تمام وقت داشت:: کارلوس گالیانو، که گزارش‌هایی هم برای روزنامه ملی GRANMA می‌نوشت، و یک برنامه‌ی تلویزیونی هفتگی به نام «تاریخ سینما» داشت، و انریک کولینا که برنامه پر بیننده او «بیست و چهار فریم در ثانیه» مردمی‌ترین برنامه کوبا در طول دهه بود. اگر که تاریخ و نقادی فیلم‌ها در تلویزیون به سطح قابل قبولی رسیده بود در حوزه‌ی مطالب چاپی یعنی کتاب و مشابه آن در این زمینه کار قابل ملاحظه‌ای انجام نشده بود. چنان که گارسیا اسپینوزا در ۱۹۷۰ نوشت: «... سینمای ناکامل که هر آنچه را که در خدمت نقد باشد رد می‌کند باید کارکرد واسط‌ها و میانجی‌های نابهنگام را لحاظ کند.»

قبول مسؤولیت گارسیا اسپینوزا برای هدایت icaic با تایید و خوش بینی عمومی مواجه شده بود. جدای از تجربیاتش به عنوان یک کار گردان و نظریه پرداز، این عضو بنیان گذار icaic به خاطر توانایی‌اش در آزاد سازی انرژی خلاقه دیگران ارزش یافت. او به عنوان مشاور در بسیاری از فیلم‌های کوبایی انجام وظیفه کرد و فهرست فیلمنامه‌های مشترک او شامل برجسته‌ترین آثار icaic و فیلمهای تجربی می‌شود : **لوسیا** ساخته‌ی امبرتو سولاس، **اولین یورش داس** اثر مانوئل اکتاویو گومز، مستندهای بلند **خلیج خوک‌ها** (مانوئل هررا)، **زنده باد جمهوری**(پاستور وگا) و **نبرد شیلی** (پاتریسیو گزمن). گارسیا اسپینوزا در سراسر دوران کاری‌اش همواره درگیر آشتی دادن کار هنری و توده مردم بوده است. هدف او کنار گذاشتن قالب‌های فرهنگی نخبه گرا به نفع قالب‌های اصیل مردمی‌که با مشارکت بخش گسترده‌ای ازاجتماع ساخته شده، بوده است. علاقه دیر پای او به مسایل ژانر ناشی از ادراک او از جاذبه عمومی و نیروی بالقوه دگرگون کننده قاعده روایی رایج بود. او در مصاحبه‌ای جدید می‌گوید:

> در طول تجربه فیلمبرداری **ماجراهای خوان کویین کویین**، برای نخستین بار برای من روشن شد که تردید در یک واقعیت مشخص بدون زیر سوال بردن ژانری که برای نشان دادن آن انتخاب کرده یا به ارث برده ایم غیر ممکن است. معمولاً نقد هنرمند از ژانر مستقلاً انجام می‌شود و فقط نتایج فرآیند با مخاطب در میان گذاشته می‌شود. چالشی که من با آن مواجه بودم کشف این مساله بود که چگونه خود این فرآیند انتقادی، ورای نتایج آن، می‌تواند در فیلم تنیده شود.

او پیشتر در مقاله‌ای اظهار کرد:

> تا به حال به سینما به عنوان ابزار بازتاب واقعیت نگاه کرده‌ایم، بدون آن که دریابیم سینما خود یک واقعیت است، با تاریخ، قراردادها و سنت خاص خود. سینما تنها می‌تواند بر خاکستر آن چه پیش از این بوده ساخته شود. علاوه بر این برای ساختن سینمایی جدید، باید فرآیند نابودی آنچه پیشتربوده را نشان داد ... ما باید از نابودی یک چشم‌انداز چشم‌اندازی جدید بیرون بکشیم. این فرآیند نمی‌تواند فری باشد... آنچه مورد نیاز است اجرای مشترک این فرآیند به همراه بیننده است.

گارسیا اسپینوزا نوعی فیلم تارزان در نظر داشت که در آن قهرمان فیلم در درگیری‌های سیاسی معاصر مشارکت می‌کند، با یک زن آفریقایی ازدواج می‌کند، و جذب فرهنگ آفریقایی می‌شود. او عقیده داشت که ژانر موزیکال، ژانری طبیعی برای کوبا است، و موزیکال خود او Son O No Son (نوعی ایهام ترجمه ناپذیر از بودن یا نبودن هملت و قالب موسیقایی

کوبا، son) که با تاخیر و بسیار محدود در ۱۹۸۰ مجوز پخش گرفت، یک تقلید کمدی مفرح از ژانر بود که بدون این که دست از سرگرم کنندگی فوق العاده‌اش بردارد هم ویرانگر و هم خودانتقاد گر بود. Patakin اثر مانوئل اکتاو گومز، به عنوان «اولین موزیکال کوبایی» معرفی شد که در جشنواره ۱۹۸۳ به نمایش در آمد و گواهی بود بر تشویق‌های مداوم گارسیا اسپینوزا برای چنین تلاش‌هایی. تجربه پیشین او در زمینه مستند او را به سمت این حوزه هدایت کرد، جایی که خلاقیت‌های غیرمعمول دهه گذشته فراموش نخواهند شد. در پس بخش تولید،گارسیا اسپینوزا، محیط‌های تماشای متفاوتی در نظر داشت (مکان‌های کار عمومی‌و غیر عمومی‌بسته به ماهیت فیلم‌هایی که به نمایش در می‌آمد) و همچنین آینده‌ای که در آن کوبا منابع تکنولوژیک خواهد داشت تا بتواند فیلمسازی را به یک فعالیت اصیل عمومی‌بدل کند: «خلاصه این که ما به عنوان فیلمساز تنها نیمه راه را ساخته ایم». او اعتقاد داشت همچنان که یک رسانه الکترونیک به خانه‌ها وارد می‌شود و سالن‌های سینما را متروک می‌کند، مردم به دنبال تولیدات فرهنگی‌ای خواهند گشت که تعاملی مستقیم‌تر ارایه دهد که کمتر جانشین چیزی دیگر باشد و این چالش با توده مردم بزرگترین چالشی که کارگران فرهنگی امروزه با آن مواجه‌اند نباید به نفع علایق صرفا تجاری نادیده گرفته شود. او در ۱۹۷۰ در جملات پایانی مقاله مشهورش «برای سینمای ناکامل» که ایده‌هایش هنوز در icaic طنین‌انداز است، نوشت: «آینده در کنار هنر مردمی‌خواهد بود اما آنگاه دیگر نیازی به فرا خواندنش نیست چراکه [در آن وقت نیازی به اشاره به محدویت‌های خلاقیت مردمی نخواهد بود] : هنر نه در هیچی که در همه چیز ناپدید خواهد شد.» ■