



La muerte de un burócrata (1966, *En bureaukrats død*) instrueret af Tomás Gutiérrez Alea

Filmen i revolutionen og revolutionen i filmen

- 40 års cubansk film

af Thomas Henriksen

I 1994 vandt den cubanske film *Fresa y Chocolate* (*Jordbær og chokolade*) blandt flere andre priser Sølvbjørnen i Berlin, fik en Oscar nominering og blev en verdensomspændende succes. For mange var cubansk film et nyt bekendtskab. Kun få er således klar over, at Cuba i perioder af den

sidste halvdel af det 20. århundrede har stået for en original og innovativ filmkunst. En filmkunst der med sit sociale og politiske engagement har været en central inspirationskilde for mange af den tredje verdens filmskabere, og som geografisk har været en samlende pol for de latin-

amerikanske broderfolks filmskabere.

Fresa y Chocolate er et humoristisk hverdagsdrama om to mænd og deres søgen efter identitet på tværs af fordomme og mangel på kommunikation. Ungkommunisten David møder den homoseksuelle Diego, og han både frastødes og tiltrækkes af det anderledes univers som denne repræsenterer. Diego er en 'alien' i det cubanske system, han læser f.eks. forbudt litteratur, men han er charmerende og har en anderledes og positiv indstilling til livet. Gennem ham udvikler David sig og får et nyt og mere nuanceret syn på sit liv og på verden. Filmens bærende budskab er tolerance, retten til det frie valg og anerkendelsen af forskellighed.

Under Fidel Castro har det cubanske samfund været præget af politisk kontrol og intolerance over for forskellige alternative tilhørsforhold, og *Fresa y Chocolate* fik naturligt meget opmærksomhed for sin skildring af det ellers meget tabubelagte emne homoseksualitet, som aldrig før var blevet skildret på spillefilm. Mange tolkede dette som et tøbrud i det cubanske samfund, men filmen var snarere et udtryk for en accept af, at en vis form for samfundskritik og -debat godt kan frembringes gennem kunsten, så længe målet er at fremme revolutionens sag.

Der findes mange historiske eksempler på kunstens udvidede rammer for at kommentere samfundsforholdene, men i Cuba har filmen været en prægnant sparringspartner i den særdeles politiserede samfundsdebat der har fundet sted. Den enkelte cubanske borger har haft mere end svært ved at lufte holdninger og præferencer i det offentlige rum, men cubanerne har forbløffende evner til at kommunikere på andre og mere subtile måder. Humor og ironi er to væsentlige 'virkemidler', og set i dette aspekt er *Fresa y Chocolate* ty-

pisk cubansk - budskaberne er tydelige, men de er pakket ind i filmens genre-ramme, det humoristiske hverdagsdrama.

Filmkunsten har spillet en væsentlig rolle i nyere cubansk tid, i den revolutionære tidsalder, som en kommenterende og fortolkende aktør over for de revolutionære idealer. Bl.a. derfor er den cubanske filmhistorie et fascinerende bekendtskab, idet den på godt og ondt markant afspejler udviklingen i samfundet. I en nærmere analyse af cubansk film er det omtrent umuligt *ikke* at indlæse den samtidige historisk-politiske kontekst, der har præget landet på så fundamental vis.

To tidsaldre. I Cuba regner man i to tidsaldre inden for det 20. århundrede, en præ- og en postrevolutionær tid. Da revolutionshæren, med Fidel Castro og Che Guevara i spidsen, den 1. januar 1959 væltede diktatoren Batista, så mange det som år nul for det nye, revolutionære cubanske samfund. Man sagde farvel til et samfund, der var præget af en markant kapitalisme, af korruption og sort økonomi, og af en alvorlig afhængighed af den store nabo USAs markedsinteresser og investeringer. I det nye samfund skulle den almindelige cubanske borger have social lighed gennem rettigheder til f.eks. egen jord, uddannelse og sygepleje, og man ville skabe en national enhed baseret på fællesskabet og respekten for den enkelte (1).

For den cubanske filmindustri er året 1959 ligeledes at betragte som et år nul, for før dette skelsættende år eksisterede der reelt ikke en sammenhængende filmindustri med en kvalitativt orienteret produktion. Det dominerende 'outlet' var tropiske musicals og melodramaer med en generel eksotisk eskapisme, ofte blot 'remakes' af film fra filmmaskinerne i især Hollywood og Mexico. For udenlandske

distributører var Cuba et substantielt marked, for folk gik ivrigt i biografen (2), men filmhistorisk havde Cuba i denne periode større betydning som en 'location' og et 'backdrop' for udenlandske producenter end som et reelt filmproducerende land. Op til 1959 var der således ikke blevet produceret over 150 film (dokumentar eller fiktion) i alt i Cuba (3), selv om mediet, som i de fleste andre lande, var blevet introduceret i de sidste år af det 19. århundrede.

I årene op til revolutionen var det klart for mange i de kulturelle-intellektuelle kredse, at der måtte komme en forandring - oprøret ulmede og kom med mellemrum op til overfladen. Flere kunstnere organiserede sig og skabte politisk bevidste miljøer. En af disse grupper var 'Nuestro Tiempo' (Vores Tid), hvor flere af de senere mest betydningsfulde filmfolk var indblandet. Gruppen skabte en enkelt film i 50'erne, der kan betragtes som en forløber for den postrevolutionære film. *El Mégano* (1955) var en kort dokumentarfilm, som fordømte forholdene for kularbejderne på øen. Ikke overraskende blev filmen hurtigt forbudt af Batistas styre. Filmen, der blev til i et samarbejde mellem flere af gruppens medlemmer, var instrueret af Julio García Espinosa og Tomás Gutiérrez Alea, som i årene forinden begge havde studeret på Centro Sperimentale di Cinematografia i Rom, hvor de hentede inspiration fra den italienske neorealisme.

Revolutionens unge år - filmens rolle defineres. Den revolutionære regering med Fidel Castro i spidsen var fra begyndelsen klar over filmmediets potentiale. Allerede i januar 1959 oprettedes et officielt cinematografisk organ, Cine Rebelde (Rebelsk Film), som begyndte at producere dokumentarfilm om den nye samfundsorden.

Man var midt i en historisk atmosfære af euforisk karakter, hvor man blot behøvede at bevæge sig ud på gaden for at finde emner til en dokumentarfilm. Og filmen var det perfekte medie til at udbrede revolutionens budskaber til masserne.

Den 24. marts 1959 vedtog den nye revolutionære regering lov nr. 169, og skabte med den grundlaget for det nationale filminstitut, Instituto Cubano del Arte y Industria Cinematográficos (ICAIC). Filmindustrien var dermed blevet nationaliseret, som et område af særlig kulturel og uddannelsesmæssig betydning. Det var den første lov der havde med kultur at gøre, hvilket understreger at filmen blev set som en helt central kunstart i det revolutionære samfund (4). Lovens første erklæring siger: "Filmen er en kunstart". Den anden erklæring at: "Filmen er med sine karakteristika et instrument til meningsdannelse og til dannelse af en individuel og kollektiv bevidsthed, og den kan medvirke til at nuancere og synliggøre den revolutionære ånd, og at bibeholde den skabende kraft." (5)

Med disse to erklæringer søgte man fra starten at skabe afstand til filmen som en kommerciel og holdningsløs vare, og i stedet anerkende den som en væsentlig medspiller i konstruktionen af det ny samfund. ICAICs direktør dengang og nu, Alfredo Guevara (instituttets grundlægger og en helt central person i cubansk film), gav tidligt udtryk for hvordan filmmageren skulle lægge filmens form og teknik åben, ved at: "demystify cinema for the entire population; to work, in a way, against our own power, to reveal all the tricks, all the recourses of language; to dismantle all the mechanisms of cinematic hypnosis" (6). Guevara lægger op til en mere proces- end produktorienteret filmindustri, en produktionsform der som re-

volutionen selv hviler på et kollektivt, socialt og ideologisk orienteret værdigrundlag. En dekolonialisering af filmen er essentiel (7), man må nedbryde den stereotype (vestlige) borgerlige diskurs og skabe en tæt forbindelse med publikum: "Our work is not simply making or showing movies: everything we do is part of a global process toward developing the possibilities of participation – not passive but active, not as recipients but as protagonists of the public" (8).

Cubanernes projekt om et nyt filmsprog og et tættere bånd til tilskueren ligner for så vidt hvad andre af datidens nye, radikale filmstrømninger fra især Europa stod for, men er i sit udgangspunkt mere politisk/ideologisk orienteret. Generelt har den såkaldte Nye Latinamerikanske Filmtradition opstillet krav om en mere politisk bevidst attitude hos filmmageren med større vægt på tilskuerens ideologiske udgangspunkt end i den europæiske tradition, der tiere har fokuseret på, hvordan den filmiske diskurs positionerer tilskueren (9).

Den ufuldkomne film. Som del af den politiske bevidstgørelse bag revolutionen har der været manifesteret forskellige bud på en forening af praksis og teori for filmen. Mest kendt og betydningsfuldt er Julio García Espinosas essay "Por un Cine Imperfecto" (1969, For en ufuldkommen film), som han skrev inspireret af sine erfaringer fra instruktionen af filmen *Las Aventuras de Juan Quin Quin* (1967, Juan Quin Quins eventyr). Filmen blev en klassiker for sin måde at skildre et nok så alvorligt tema, den prærevolutionære kamp, gennem en eksperimenterende og burlesk komediestil.

"Por un Cine Imperfecto" er et centralt essay inden for teoridannelsen til tredje

verdens-film (10), hvor uafhængighed og modstand mod de dominerende filmindustriens kommercialisering har stået centralt. Espinosas essay er en opfordring til de underudviklede lande om ikke at duplikere det dominerende eskapistiske scenario, især præget af den amerikanske og europæiske mainstream-film: "I dag er en perfekt film - en der er teknisk og kunstnerisk finpoleret - næsten altid en reaktionær film." (11). Espinosa mener, at der er brug for at bryde med denne, nøjagtigt som revolutionen var et brud med det eksisterende system, gennem produktionen af 'ufuldkomne film'. Ved at lave film med "åbninger" eller "sprækker" fremmer man den mere aktive reception, men Espinosa anerkender at vejene til at opnå disse film kan være forskellige, idet det største ansvar er at skabe film "where the human factor, imagination and talent are more important than technical considerations; where artistic conception is completely in tune with actual existing resources" (12).

Det endelige mål for den nye, radikale og liberationalistiske æstetik var en 'New Poetics', som sammen med de politiske forandringer ville skabe et Utopia; en sammensmeltning af kunsten og livet: "Kunsten vil ikke forsvinde ind i intetheden. Den vil forsvinde ind i alt." (13).

Rent praktisk skulle arbejderen overtage kunstnerens rolle, og i samarbejde med nøglepersoner i samfundet skabe den nye film. Den ellers passive tilskuer til filmen ville blive et kritisk subjekt, en del af den skabende proces, og gøre filmkritikerne unødvendige (14). Espinosa argumenterer imod en elitær kunst og for en demokratisering af kunsten. Han læser dermed kunsten ind i den ideelle socialistiske udvikling, hvor den specialiserede arbejder er gjort overflødig og blevet en del af en ho-

listisk og socialt orienteret arbejdsproces og -fordeling, for i den sidste ende at eliminere den kulturelle fragmentering og fremmedgørelsen.

Hvor Espinosas mål om en 'New Poetics' må siges at være blevet ved utopien, har en del af såvel Guevaras som Espinosas intentioner for filmen reelt været realiseret i Cuba. Der er f.eks. utvivlsomt skabt en mere social og mindre elitær indgangsvinkel til filmproduktion end mange andre steder, hvilket bl.a. kan ses ved at erfarne instruktører altid har stået til rådighed som supervisorer for yngre kolleger. Det cubanske biografpublikum er meget aktivt, men dette kan ikke kun tilskrives en egentlig politiseret, mental aktivitet. I Cuba var det også før revolutionen sædvane, at en biografsummede af liv, med en blanding af applaus, tilråb og kommentarer flyvende gennem salen. Og i dagens Cuba åbner en biografbillet til en fast pris på under 25 øre stadig mulighed for en helt særegen socio-kulturel oplevelse, der gør mere end bare selve filmen interessant.

Flere af datidens latinamerikanske film kan godt læses som 'ufuldkomne film', hvor bruddet med den polerede film var formdannende, og hvor forståelsesrammerne var lagt mere åbne. For Cubas vedkommende kom hovedparten af disse film tidligt i det post-revolutionære samfund.

1960erne – det gyldne årti. Fra det første årti efter revolutionens begyndelse og til et stykke ind i 1970erne oplevede den cubanske filmindustri sine hidtil mest gyldne år. Meget naturligt var der i disse år en markant følelse af brud med det gamle og en stærk optimisme over for det nye samfund, som alt i alt skabte en bølge af kreativ energi. Og vel og mærke en energi af enorm kollektiv kraft, båret af et helt folks

opbakning til et nyt idéset. Med dette kreative klima som grundlag skabtes en række værker, hvor man kan tale om en ganske unik kohærens mellem filmskaber, film og tilskuer - man var fælles om ét projekt: den socialistiske revolution.

Neorealismen var en klar inspirationskilde for flere af de latinamerikanske landes filminstruktører (15) og i høj grad også for de cubanske. Den var en model for en tidsmæssigt adækvat filmkunst, en humanistisk og progressiv æstetik, og et reelt alternativ til de dominerende former for kommerciel produktion fra Hollywood og andre steder.

At cubansk film var inspireret af den italienske neorealisme, kan ikke blot tilskrives det faktum at de to pionerer Alea og Espinosa havde inspiration med hjem fra deres studietid i Rom. Der var nemlig klare paralleller mellem den situation som hhv. Italien ved neorealismens begyndelse midt i 40'erne og Cuba med sin revolution befandt sig i. Begge lande havde frigjort sig fra et undertrykkende politisk system og var, hvad film angår, domineret af Hollywood og af glansbilledfilm som de "hvide telefon"-film i Italien og de latinamerikanske melodramaer. Det gjaldt nu i stedet om at vise, hvordan verden i virkeligheden så ud, gennem et nyt filmsprog præget af en puritansk og dokumentarisk æstetik.

Der blev i begyndelsen af 60'erne lavet en række film i den neorealistiske tradition, titler som *Historias de la Revolución* (Revolutionshistorier) og *Cumbite*, begge af Alea, og *El Joven Rebelde* (Den unge rebel) af Espinosa. Men allerede med *Cumbite* (1964) bevægede cubansk film sig nogle skridt væk fra neorealismen, idet de rene neorealistiske idéer ikke længere kunne indfange de hastige forandringer i det postrevolutionære og nu erklæret soci-

alistiske cubanske samfund. Der var brug for en mere analytisk og teoretisk tilgang til omverdenen, og en åbenhed overfor andre måder at fortolke virkeligheden på (16). Mange senere film bibeholdt dog et neorealistic præg, tydeligst i den dokumentariske billedstil. Fra midt i 60erne lod cubanerne sig også inspirere af de samtidige modernistiske filmretninger, især den franske Nybølge. Set som en helhed havde nybølgefilmene dog ikke samme indflydelse, for der var ikke den samme nære åndelige relation som med neorealismen. Men som nybølgeinstruktørerne havde cubanerne i denne periode stor appetit på at eksperimentere med filmsproget, og her findes også cubansk films største klassikere, produceret i slutningen af 60erne og et stykke ind i 70erne.

Dokumentarfilmens rolle. På baggrund af behovet for at portrættere den øjeblikkelige og spontane udvikling der fandt sted i samfundet, har dokumentarfilmen været set som en arketypisk cubansk genre. Og det dokumentariske reflekteres i fiktionens filmen, hvilket har skabt et nærmest symbiotisk forhold mellem dokumentar- og fiktionens genre, som Alfredo Guevara påpeger: "...we do not consider them to be different things, but only different ways to express the same reality, directors often work on a fiction film one day, on a documentary the next, and then later return to the fiction film. Two things are reflected, two genres that have a false boundary placed between them, imposed by a commercial exploitation. In our fiction film, there is a lot of documentary" (17). Det har været sædvane at fiktionsfilminstruktørerne er blevet oplært inden for dokumentarfilmproduktion, gennem massiv 'learning by doing', typisk gennem produktionen af den særlige cubanske news-

reel, *noticiero*'en.

ICAICs *noticiero*-afdeling var virksom fra 1960 til 1991, hvor de økonomiske forhold satte en stopper for den fortsatte produktion. I denne periode producerede ICAIC ugentlige *noticieros*, i alt omkring 1500. *Noticiero*en har haft vital betydning for Cuba, dels som formidler af aktuelle hændelser og politiske budskaber, og dels som læreplads for et stort antal af landets filmfolk. Den var generelt langt mere stilistisk eksperimenterende end andre landes newsreels, som et eksempel på at den dokumentariske genre også har ladet sig influere kraftigt af typiske træk fra fiktionens genre, gennem kreativ brug af lyd-, foto- og klippestil, og med flere film lavet i spillefilmlængde.

Det har været essentielt, at fiktionens genre ikke mistede forbindelsen til virkeligheden, formentlig en god forklaring på hvorfor man ikke finder filmiske forsøg udi genrer som science-fiction.

Underudvikling og historie. For at realisere den kulturelle dekolonialisering var det for mange cubanske filmskabere fra denne tid centralt at behandle underudviklingen, forstået som den kolonialistisk skabte økonomiske og teknologiske tilbagestående, som et tema. Den væsentligste eksponent for dette var Tomás Gutiérrez Alea (1928-96), hvis *oeuvre* er det mest betydningsfulde og personlige i den cubanske spillefilms historie. Alea formåede i høj grad at udnytte filmsproget kreativt, i et tæt forhold til den postrevolutionære udvikling. En overordnet tematik i hans film er således at fremstille, hvordan de socio-historiske betingelser influerer på de menneskelige følelser.

Aleas første spillefilm var *Las doce sillas* (1962, De tolv stole), som sammen med den efterfølgende *La muerte de un bu-*



Tomás Gutiérrez Aleas *Memorias del subdesarrollo* (1968, *Minder fra underudviklingen*)

rócrata (1966, *En bureaukrats død*) fremstiller småborgerligheden og det overdrevne bureaukrati med en satirisk vinkel. Alea fremhæver ofte det groteske og bruger effekter, som viser et tydeligt åndeligt slægtskab med Luís Buñuel. I *La muerte de un burócrata* ses således både flygler, præster og æsler, og beskrivelsen af bureaukratiet er af nærmest Kafka'ske dimensioner. Desuden ser man her blandingen af dokumentar og fiktion som et centralt element, f.eks. gennem indklip fra *noticiero*'er.

Blandingen af dokumentar og fiktion var endnu mere markant i *Memorias del subdesarrollo* (1968, *Minder fra underudviklingen*), der generelt betragtes som det for-

eløbige kunstneriske højdepunkt i cubansk film. Filmen er et portræt af den intellektuelle småborger Sergio, der i Cuba anno 1961 er frosset fast i en identitetskrise. Han er ude af 'synk' med den pulserende revolution, som han ikke forstår, samtidig med at han foragter dem der flygter fra den. Blandt disse er hans kone, og forholdet til kvinder er symptomatisk for hans situation: han er fremmedgjort, ufølsom og akavet. Dette accentueres gennem filmens narrative strategi, som er en blanding af flash-backs, fantasiscener og Sergios indre monolog. Alea viser os Sergios kompleksitet ved at lade ham skifte fortællerposition; han er dels den reaktionære og småborgerlige protagonist, dels

- når han ind imellem træder ud af filmens diegese - den politiske partisan, der forklarer den revolutionære position. Sergios intellekt har afskåret ham fra virkeligheden, han kan se underudviklingen tydeligt, men kan ikke lade sig føleelsesmæssigt involvere i den. *Memorias del subdesarrollo* fik med sin subtile behandling af begrebet underudvikling nærmest paradigmatiske betydning for den politiske film i Latinamerika.

Efter *Memorias del subdesarrollo* blev der længere mellem Aleas film, og kun et af hans senere værker, *La ultima cena* (1976, *Den sidste nadver*), kan betegnes som kunstnerisk nyskabende. Det er Aleas mest tilbageskuende film, idet den portrætterer en slaveopstand i 1700-tallet. Filmen er en ironiserende og sort komedie, og langt mindre formalistisk eksperimenterende end hans tidligere værker. Satiren og komedien lå altid Alea på sinde, og hans sidste film i 90'erne, *Fresa y chocolate* og *Guantanamo* (1995) var mere rene eksempler på dette end hans tidligere film. Disse film co-instruerede han med Juan Carlos Tabio, som havde vist sit talent for denne genre med filmen *Plaff – O demasiado miedo a la vida* (1988, *Plaff – eller for meget frygt for livet*).

En anden stilbevidst og eksperimenterende instruktør er Humberto Solás. Solás er en central repræsentant for en anden central tematik i cubansk film: skildringen af historien som en faktor til at forstå den nutidige nationale identitet. For cubanerne var det centralt at manifestere, at man havde et godt samfund *inden* spanierne kom, at fortiden således også var noget man kunne være stolt af.

Solás' spillefilmdebut, *Lucía* (1968), er et hovedværk i cubansk film. Den er en tour-de-force om tre centrale epoker for udviklingen af den cubanske nation og

dens frihedskampe. Historierne finder sted i hhv. 1895 (den koloniale tid), 1933 (den neo-koloniale tid) og i 1960'erne (den revolutionære samtid), og de er hver især centreret om en kvinde ved navn Lucía. Hun fremstår som emblematiske for den indre frigørelse, og det er filmens kardinalpunkt, at tilskueren identificerer sig med den nye revolutionære mytologi gennem kvindefiguren. Hendes frigørelse er essentiel for nationens frigørelse. Solás har om sit valg af kvinden som protagonist sagt: "The woman's role always lays bare the contradictions of a period and makes them explicit... *Lucía* is not a film about women; it's a film about society. But within that society, I chose the most vulnerable character, the one who is most transparently affected at any given moment by contradictions and changes." (18).

Hver episode har en kærlighedshistorie som sit centrale plot, i hhv. tragisk, melodramatisk og komisk stil. Og Solás viser sig som en højst stilbevidst instruktør, gennem markante skift mellem episoderne - fra det lyriske til det naturalistiske - og flere intertekstuelle referencer til samtidige modernistiske filmskabere.

Solás lavede i 1975 *Cantata de Chile* (Sangen om Chile), en imponerende hymne af såvel visuel som auditiv styrke, og et godt eksempel på den cubanske solidaritet med andre kæmpende latinamerikanske folk. Senere er Solás vendt tilbage til det historisk-episke format, *Cecilia* (1981) og *Un hombre de éxito* (1985, *En mand med succes*), hvor han viderefører sin særlige voluminøse og poetiske æstetik, uden at det bliver voldsomt kunstnerisk interessant.

Et andet eksempel på en historisk baseret film er Manuel Octavio Gómez' drama-dokumentariske film *La primera*

carga al machete (1969, Det første hug med macheten). Filmen handler om krigen mod spanierne i 1868 og bruger markant dokumentarfilmens virkemidler, nærmest i *noticiero*-stil. Udover håndholdt kamera og sort/hvide, kornede billeder ses interviewsekvenser fra slagmarken og en informativ sekvens om machetens historie. Filmen søger at skabe en mere transparent overgang fra fortid til nutid, hvor fortiden bliver synlig i nutiden gennem den umiddelbare og spontane dokumentariske form.

Kvinden i cubansk film. Solás' *Lucía* er blot en ud af flere film, der har haft kvinden som omdrejningspunkt. I den tredje episode af *Lucía* fokuseres der på mandschauvinismen, et udbredt sociokulturelt fænomen i Latinamerika, kendt som *machismo*. Og dette fænomen var udgangspunkt for to af 1970ernes væsentligste film, der havde mod til at beskæftige sig med samtidige emner. Begge film er i en

socialrealistisk stil og er således eksempler på distanceringen fra den mere formalistiske film.

De cierta manera (1974, På en vis måde) er lavet af Cubas eneste kendte kvindelige instruktør, Sara Gómez, som desuden var sort, hvilket i sig selv er sjældent i cubansk film. Skæbnen ville, at Gómez døde kort før færdiggørelsen af denne hendes første spillefilm. Filmen er en kærlighedshistorie med fokus på kønnenes daglige kamp i den revolutionære proces og fremstiller underudviklingen og marginalismen, udtrykt i bl.a. *machismo*'en, som et resultat af den prærevolutionære kulturarv. Stilistisk er *De cierta manera* endnu et eksempel på dokumentariseringen af fiktionen. Således medvirker der f.eks. amatører, der blot "spiller" sig selv.

I 1979 kom *Retrato de Teresa* (Portræt af Teresa) af Pastor Vega, som fortæller historien om arbejderkvinden Teresa, der tager kampen op imod *machismo*'en. Hun forsvare sig fysisk mod sin uforstående

Retrato de Teresa (1979, Portræt af Teresa) instrueret af Pastor Vega





Santiago Alvarez' *Now!* (1965)

mand og forlader ham, hvilket for det cubanske publikum var chokerende at se fremstillet på film. Det kontroversielle emne skabte efterfølgende en kraftig polemik, der tydeligt viste at Cuba fortsat var, og er, et patriarkalsk baseret samfund.

Et sidste eksempel som kan nævnes i denne sammenhæng er Jesús Díaz' *Lejanía* (1985, I det fjerne), som handler om tidligere eksilerede cubaneres tilbagevenden, et følelsesmæssigt højt kontroversielt emne. Det er historien om Susana, som efter ti års eksil i USA vender tilbage til Cuba og sin søn, der møder hende med kulde og bebrejdelser. Som moderen der forlod sin søn og revolutionen, er hun en forræder, men nu rækker hun hånden frem til en familiær forsoning. Tilskueren fanges mellem en følelsesmæssig identifikation med moderen som en forpint sjæl, og en intel-

lektuel og politisk korrekt positur, der fordømmer hende som en politisk fjende. Gennem Susana tvinges tilskueren til dels at forholde sig til den materielle identitet, dels at sætte spørgsmåltegn ved værdier i det samtidige samfund.

Flere instruktører har således bearbejdet den af Solás citerede betragtning om kvindens transparente funktion i den filmiske fortælling. Kvindens kamp for lighed og retfærdighed har således haft stor symbolsk værdi for udviklingen af en mere generel revolutionær national identitet.

Dokumentarfilmen og dens 'maestro', Santiago Alvarez. Santiago Alvarez (1919-98) står som en reel faderskikkelse for cubansk dokumentarfilm. Alvarez kaldte selv sin stil for cinematografisk journalistik. Han var for ydmyg til at kalde sig kunst-

ner, endsige dokumentarfilmskaber, og passer på den måde ind i Espinosas teori om filmarbejderen. Hans filmiske karriere er et direkte produkt af revolutionen: "I am a product of 'accelerated underdevelopment'. The Revolution made me a film director. I learnt the job fondly handling millions of feet of film" (19). Alvarez grundlagde ICAICs *noticiero*-afdeling og ledede den i hele dens eksistensperiode. Hans egen produktion var enorm; han lavede selv 600 *noticieros* og var med ganske få undtagelser supervisor på resten (20).

Alvarez er blevet krediteret for at have lavet den første eksisterende musikvideo, den seks minutter lange *Now!* fra 1965. Med Lena Hornes imponerende version af den antiracisistiske (og i datidens USA forbudte) sang *Now* som baggrund skaber Alvarez en imponerende manifestation gennem sin associative og suggestive montageform. *Now!* er en opfordring til den øjeblikkelige handling imod overtrædelse af menneskerettighederne, her de hvides undertrykkelse af de sorte i USA. Filmen er bygget op omkring raceuroligheder i Californien i 1965, hvor politiet med vold nedkæmpede de sorte. Alvarez blander forskellige formater, især stills og levende billeder, og klipper rytmisk efter sangens struktur. Resultatet er en overbevisende og selvforstærkende filmisk dialektik, hvor form og indhold går op i en højere enhed. Filmen kan som flere andre af hans værker placeres i den dokumentariske undergenre *Cine Militante*, karakteriseret ved en klar propagandistisk retorik (21).

Som dokumentarfilmskaber satte Alvarez nye kunstneriske standarder for den politiske dokumentarfilm. Han virker klart inspireret af Dziga Vertovs montageprincipper, men reelt så Alvarez ikke Vertovs film før tidligt i 70'erne. Derfor er det oplagt at læse lighederne som et ud-

tryk for at begge har udviklet deres filmsprog igennem den revolutionære proces, og fra en socialistisk synsvinkel ydermere som et udtryk for en kreativ og dialektisk applikation af den marxistiske tankegang til filmen inden for den revolutionære kontekst. Alvarez lader sit engagement i de cubanske revolutions-idealer kanalisere ud i de filmiske virkemidler, gennem den dialektiske montageform.

Alvarez lod sig mere direkte inspirere af andre store samtidige dokumentarister, især den socialt og politisk engagerede hollænder Joris Ivens, der flere gange var i Cuba og undervise. Fra en dansk vinkel er det interessant at den gamle nestor i dansk dokumentarfilm, Theodor Christensen, mellem 1962 og 67 var i Cuba flere gange, bl.a. til stor inspiration for netop Alvarez. I 60'erne var der generelt et stort antal internationalt anerkendte filmfolk der besøgte Cuba, til gensidig inspiration.

Alvarez er også den centrale filmiske eksponent for Cubas politiske engagement uden for landets grænser. Cuba engagerede sig bl.a. kraftigt i Vietnam-krigen, identificerede sig med vietnamesernes kamp og stod på Ho-Chi-Minhs side. Det kom der flere film ud af fra Alvarez' side, bl.a. den poetiske hyldelse til den nordvietnamesiske leder Ho Chi Minh, 79 *Primaveras* (79 Forår). Titlen refererer til Minhs levealder, og filmen skildrer kronologisk hans væsentligste politiske bedrifter. Midt i den meget poetiske skildring trænger virkeligheden sig på, i form af den amerikanske aggressor, som bomber løs på vietnameserne, med skamferede kroppe som resultat. Alvarez eksperimenterer med billedet og lader det på et tidspunkt nærmest eksplodere i fragmenter, en billedæstetik der mest minder om det tidlige 20. århundredes ekspressionistiske malerkunst og dens atomisering af (virkeligheds-)billedet. Kan

sådan en grusomhed virkelig være sandhed, synes Alvarez at spørge. I stilen ligger der også en metakommentar - der findes ikke en kameraets objektivitet, filmen konstruerer virkeligheden.

Alvarez gjorde det til en del af sine films æstetik at producere med hvad han "havde for hånden", en slags nødvendighedens æstetik. Flere af hans dokumentarfilm om cubanske forhold er udvidede og kreativt bearbejdede *noticieros*, som når han med udgangspunkt i en naturkatastrofe i filmen *Ciclón* (1963, Cyklon) via sin montage skaber et politisk statement om socialismens styrke gennem sammenhold og arbejde.

Af andre interessante dokumentarister skal blot nævnes Enrique Colina og Jorge Luis Sánchez, som hver især har arbejdet kreativt med skildringen af det cubanske hverdagsliv. Colina er især kendt for i 80'erne at have lavet en række korte dokumentarfilm, titler som *Estética* (1984, Æstetik) og *Vecinos* (1985, Naboer), hvor han blander den ellers didaktiske form med humoristiske virkemidler. Gennem kreativ klipning og lydarbejde kommenterer han sine emner, der ofte har udspring i de mest almindelige hverdagsscener. Sánchez er en af de få, der har lavet sociale reportager, som også viser bagsiden af det cubanske samfund. Han behandler situationen for marginale eksistenser, f.eks. i filmen *Un pedazo de mi* (1989, Et stykke af mig) om unge der forlader deres hjem pga. manglende forståelse fra forældrenes side, og i *El Fanguito* (1990) om forholdene i et fattigkvarter i Havana. *El Fanguito* er især stærk, fordi den lader selve billedsiden fortælle historien, og den adskiller sig derved fra hovedparten af de cubanske dokumentarfilm, som ellers lider under et 'bias' skabt af den i sin grundform didaktiske *noticiero*-stil med dens forklarende

voice-over.

Der produceres stadig mange dokumentarfilm i Cuba, men det er få der markerer sig ved originalitet i emne eller stil. En uforbeholden stor del af de cubanske - og for så vidt latinamerikanske - dokumentarfilm er portrætter af kunstnere og andre personligheder af national betydning. Dette peger på en generel latinamerikansk tendens til at idealisere og hyldede det kreative og/eller intellektuelle individ, et forhold der bl.a. har baggrund i den stærke katolske ikon-dyrkelse

En filmkultur skabes. I 1961 oprettedes et Cinematek, der fik til opgave at skabe en filmkultur i Cuba. Ud over at skærpe bevidstheden hos filmskaberne og hos tilskuerne var det væsentligt, at mediet blev vidt udbredt. Man igangsatte en reel filmalfabetisering, sammenfaldende med en massiv og meget effektiv skriftlig alfabetiseringskampagne over hele øen. Cinemateket stod bl.a. for at igangsætte bygningen af flere nye biografteatre og assisterede en række *cine-clubs* med deres aktiviteter. Som et helt særligt område stod det endvidere for institutionaliseringen af mobilbiografer, *Cine móviles*, hvor man benyttede alle tilgængelige former for transportmidler, selv æsler, til at vise film for de mest fjernt boende dele af befolkningen. Med disse mobile beredskaber kunne man vise film for op til 100.000 mennesker om ugen (22). En af Cubas mere kendte dokumentarfilm, Octavio Cortázars *Por primera vez* (1967, For første gang), skildrer dette bemærkelsesværdige fænomen og viser bl.a. publikums overvældende reaktion på det jomfruelige møde med Chaplins *Modern Times*.

Cinemateket iværksatte også undervisning i filmsproget, bl.a. gennem tv, foruden at skabe forskellige debatfora såsom



Octavio Cortázar's *Por primera vez* (1967, For første gang)

det yderst kompetente filmmagasin *Cine Cubano*, der har haft stor betydning for hele den latinamerikanske filmkultur.

En anden helt markant cubansk specielitet er filmplakaten i det særlige silketryk. Den blev som filmen set som en revolutionær kunstart, hvor form og indhold kunne mødes i en højere enhed. Som medie har den været ideel til den brede distribution, og har således præget det cubanske gadebillede eftertrykkeligt. Man lod anerkendte, men ofte ellers arbejdsløse, kunstnere designe dem, og resultatet har været en række form- og farvemæssigt meget kreative filmplakater.

Den latinamerikanske forbindelse. Cuba har med sin vedholdende modstand mod USA, (kultur-)imperialismen og den kapitalistiske verdensorden stået som et foregangsland for mange af de andre latinamerikanske stater. Et flertal af disse har i

forlængelse af kolonitiden kæmpet mod nye udefra kommende kulturelle og politiske interventioner, men de har med tiden set deres kulturarv blive udvandet.

Filmen har været et af de væsentligste områder hvor latinamerikanerne har kunnet mødes omkring formuleringen af et fælles kulturelt grundlag. I 1967 foregik det første store pan-latinamerikanske møde mellem filmfolk på datidens største festival i Latinamerika, Viña del Mar-festivalen i Chile, med stort engagement. Festivalen blev stoppet af kupgeneralerne i 1973, men der var nu genereret en solidarisk ånd omkring den Nye Latinamerikanske Film. I 1979 fik man igen et fast mødested, med åbningen af den første Festival del Nuevo Cine Latinoamericano (Festival for den Nye Latinamerikanske Film) i Havana. Med festivalen har Cuba siden fungeret som en samlende pol for de latinamerikanske film og filmfolk, bl.a.

med grundlæggelsen af et filmmarked (MECLA), som har været udgangspunkt for mange latinamerikanske co-produktioner. De pan-latinamerikanske festivaler har, til sammenligning med de store europæiske og nordamerikanske festivaler, haft langt større vægt på den kulturelle end på den kunstnerisk/økonomiske betydning.

Cuba manifesterede sin centrale regionale betydning yderligere, da man i 1986 oprettede filmskolen Escuela Internacional del Cine y Televisión (Den Internationale Film- og tv-skole) et stykke uden for Havana. Det er en selvstændig skole, der skulle samle unge aspirerende filmfolk fra den tredje verden, hvorfor skolen også er blevet kaldt 'De tre verdens skole'. I de første år inviterede skolen ganske enkelt elever fra den tredje verden og betalte deres udgifter, men dette er med de økonomiske problemer siden blevet stoppet. Nu er det desværre kun de velstillede unge latinamerikanere der kan studere på skolen, og man får nu også mange studerende fra de rigere lande. Men det er fortsat en højt respekteret skole, der har uddannet en række af Latinamerikas filmiske talenter.

Ideologisk afmatning. Også i Cuba bød 1970erne på forandrede tider. Der opstod alvorlige økonomiske kriser, som viste, at revolutionen endnu ikke havde brudt den onde cirkel af underudvikling. Man så nu en bred revurdering af politik og prioriteter, hvor der blev lagt mere vægt på skabelsen af en folkekultur gennem mere oprindelige kulturelle former. Dette kom til at påvirke alle kunstarterne, og ICAICs autonomi blev svækket gennem en generel institutionalisering af revolutionen. Efterhånden voksede problemerne med et overdrevet bureaukrati, censur og en mangel på "nyt blod" til branchen til betragtelig størrelse.

De økonomiske problemer betød naturligt færre filmproduktioner, men andre forhold skabte yderligere hul mellem de interessante og nyskabende film. De cubanske instruktører var blevet mere bevidste om selve mediets muligheder, så de begyndte nu at overtage flere af koderne fra de trods alt til stadighed fascinerende Hollywoodfilm, med flere genre-eftersligninger til følge. Efterhånden var det konventionelle ikke længere uforeneligt med de revolutionære idealer, og 'den ufuldkomne film' var ikke længere på dagsordenen. Det blev endvidere et problem at man fortsatte med at producere mange historisk baserede film, for der manglede i den grad skildringer af nutidige emner. Hvor de mange historiske film i de første 10-15 år af revolutionens tid skyldtes en trang til at komme overens med fortiden, var de nu i højere grad blevet et symptom på et stigende politisk pres for ikke at kritisere det samtidige samfund.

Til de væsentligste film i den første halvdel af 70'erne hører den nævnte *De cierta manera* og en film som *Ustedes tienen la palabra* (1973, I har ordet) af Manuel Octavio Gómez. *Ustedes tienen la palabra* handler om korruption og opportunisme i samfundet, men bemærkelsesværdigt nok som det foregik tidligere, ikke i det nuværende samfund. Senere i 70'erne blev der skabt flere film i den mere naturalistiske tradition, som den socialrealistiske *Retrato de Teresa* og Aleas historiske *La última cena*. Generelt var den cubanske film nu langt mindre progressiv end tidligere.

Problemerne for flere af de cubanske kunstformer var nu åbenlyse, og i den første halvdel af 80'erne var bl.a. filmen genstand for megen kulturel polemik, som kunne virke drænende for den kreative energi. Et af emnerne var den tiltagende censur og selvcensur, som var obstrueren-

de over for behandlingen af den aktuelle hverdag i den cubanske film. En instruktør kunne ofte føle, at man ved at berøre modsætningerne i det revolutionære samfund reelt gav våben til modstanderne. Man fastholdt i denne tid en produktion på 7-10 film om året, men få af dem var interessante.

Nye vinde. Den cubanske filmindustri gennemgik i 1980'erne en kraftig omstrukturering. ICAIC fik i en periode ny direktør - Alfredo Guevara afløstes 1982-1991 af Julio García Espinosa - og i 1988 skabte man tre autonome og såkaldt kreative grupper, som skulle decentralisere og afbureaukratisere produktionen, sørge for stilmæssig variation og i det hele taget stimulere et mere energisk klima. De kreative direktører for to af disse grupper var hhv. Alea og Solás, som skulle være med til at blæse *perestrojka*-vinde ind i den cubanske film. For den samtidige udvikling i Sovjetunionen gik ikke cubanerne forbi, omend man ikke var klar til at indføre samme grad af åbenhed.

Med den nye struktur lykkedes det sidst i 80'erne at få flere yngre kræfter til filmen og at lave flere film om aktuelle emner. Komediegenren viste sig nu som den væsentligste form, en form der tillod at behandle aktuelle emner med en vis distance, og derfor uden den store personlige risiko. Og fra den sociale komedie er der ikke langt til den politiske satire, en kobling som bl.a. Juan Carlos Tabío har stået for. I 1989 lavede han som nævnt *Plaff...*, som behandler emner som overtro, fordomme, sladder og bureaukrati i komedieformen. Filmen viser også, at det i høj grad er Tabíos fingeraftryk der sidder på såvel *Fresa y Chocolate* som *Guantanamo*, som han senere co-instruerede med Alea.

En central film for denne tid var *Papeles*

Segundarios (1989, Biroller) af Orlando Rojas, som er et eksempel på æstetisk modernisme. Filmen fokuserer på et teaterensemble, der som et allegorisk mikrokosmos giver indblik i reelle og aktuelle humane konfliktsituationer. En anden instruktør, der i de senere år kreativt har skubbet til det cubanske filmsprog er Fernando Perez. Med film som *Clan-destinos* (1987, De illegale), *Hello Hemingway* (1990) og *Madagascar* (1994) talte han til det store unge publikum gennem en kreativ og udogmatisk tilgang, og med humoren som et centralt kommunikationsmiddel.

En filmisk genre havde sin guldalder i 80'erne: animationsfilmen, som blev institutionaliseret i 70'erne og tillagt stor betydning, med høj kvalitet og folkelig succes til følge. Den centrale figur i cubansk animation er Juan Padrón, som har skabt en række film der i høj grad inkorporerer den cubanske frihedskamp og de revolutionære idealer. Padrón skabte tidligt figuren Elpidio Valdés, en heroisk frihedskæmper fra krigen mod spanierne i det 19. århundrede, der er blevet en revolutionær institution i sig selv. Padróns første animationsfilm i spillefilmslængde, *Elpidio Valdés* (1979), blev set af over en million cubanere i biografen.

Med 80'erne og 90'ernes af-ideologiseringsprocesser skulle mange latinamerikanske lande finde nyt fodfæste, og Cuba mistede støt og roligt sin status som ideologisk bannerfører. Også for filmen fik dette betydning, og man kan i dag ikke tale om en "Ny Latinamerikansk Film" som en radikal og alternativ "mod"-filmtradition. I det aktuelle out-put fra de latinamerikanske lande, er det desværre få produktioner, der adskiller sig markant fra den internationale mainstream-tendens. Som andre steder i verden ligger også de latin-



Fresa y Chocolate (1993, *Jordbær og chokolade*), instrueret af Tomás Gutiérrez Alea og Juan Carlos Tabío

amerikanske lande nu kraftigt under for impulserne fra den hollywood'ske filmma-skine.

Cubansk film i dag. Der *har* været højdepunkter i 90ernes hårdt trængte cubanske filmproduktion, som nævnt var *Fresa y Chocolate* et af dem. Men guld-kornene er sjældne, først og fremmest fordi ressourcerne ganske enkelt har været for få til at opretholde en løbende filmproduktion. I de senere år har produktionen ligget på mellem to og fire spillefilm om året, og det er praktisk taget umuligt at producere en film uden at have en udenlandsk co-producent indblandet. International co-produktion er i dag en global realitet, men for Cuba er det også udtryk for en reel økonomisk afhængighed, hvilket er i kontrast til de erklærede mål for landets filmproduktion. I dagens Cuba kræver det stor

tålmodighed at være filminstruktør - vejen fra idé-fasen til det endelige produkt er meget lang.

I 1998 vandt en cubansk film 1. prisen på festivalen i Havana, en stor triumf set i forhold til omstændighederne. Fernando Perez' film *La vida es silbar* (Livet er at fløjte) ramte plet med sin besnærende meta-realistiske fortællestil, der inkorporerer den cubanske livsglæde på subtil vis. Det er også en højst allegorisk film, inden for hvis rammer der leveres en tydelig samfundskritik. Filmen følger tre personer, med hver deres rabiate afvigelser af psykosocial karakter, som de forsøger at komme overens med. Der er den kvindelige danser, der har problemer med sin seksualitet og sit forhold til Gud; der er fisken der er besat af en afvisende moderfigur ved navn Cuba, og der er kvinden der besvimer når hun hører ordet "sex". Store

eksistentielle problemer fremkaldt af manglen på grundlæggende værdier som kærlighed, ytringsfrihed og tolerance. Som ikke-cubaner læser man automatisk filmen som stærkt kritisk over for den socialistiske samfundskonstruktion, men den allegoriske form skaber grundlag for vidt forskellige fortolkninger, og den er dermed et godt eksempel på, hvordan en fortolkning i høj grad er baseret på tilskuerens sociokulturelle kontekst. Og så er filmen lavet af en i Cuba højt anerkendt og prorevolutionær instruktør, og den ses derfor, fra cubansk side, som *hans* bud på hvordan revolutionen kan *forbedres*. Derved fremstår han og filmen ikke som kontrarevolutionære.

Der synes stadig at være lang vej, før man i Cuba kan opretholde en egentlig selvstændig og vedvarende filmproduktion, idet landet stadig befinder sig i sin erklærede såkaldt 'specielle periode', en økonomisk 'time-out', som har været siden man med murens og Sovjetunionens fald på kort tid mistede 85 % af sin udenlandshandel. Men på trods af al modstand forekommer det dog åbenlyst, at cubansk film har en fremtid; filminstituttet ICAIC leverer et stærkt og solidt fundament, og der findes en række bærende og til stadighed 100% engagerede kræfter i filmmiljøet – mennesker med en genuin dedikation til såvel revolutionen som filmkunsten.

Noter

1. Det var dog først i 1961, at Cuba erklærede sig som værende en egentlig socialistisk stat.
2. Cuba var mellem 1930'erne og 1950'erne faktisk det mest lukrative marked i Latinamerika med op til 1,5 million biografgængere om ugen, ud af en da-tidig befolkning på cirka syv millioner. (Burton, Julianne: *Film and Revolution in Cuba. The First Twenty-Five Years*. I. Martin (ed.), vol. 2 (1997), s. 125).
3. Ibid., s. 126.
4. I klar lighed med en anden af århundredets helt store revolutioner, den russiske, hvor Lenin ligeledes agiterede for en revolutionær filmkunst, som bekendt med flere historiske mesterværker til følge.
5. Cine Cubano, nr. 140 (1998), s. 1. (min oversættelse)
6. Jump Cut, nr. 19 (1978), s. 18.
7. Kulturel dekolonialisering står som et væsentligt begreb i den ideologiske kamp for den tredje verdens uafhængighed. Et andet centralt begreb i den latinamerikanske kontekst er 'concienciación', som man på dansk kommer tættest på med 'kritisk bevidstgørelse'. De ideologiske manifestationer om forholdet mellem film og tilskuer er stærkt inspireret af dette begreb. Den centrale figur bag disse begreber er den brasilianske uddannelsesfilosof Paolo Freire.
8. Guevara, Alfredo, citeret in Myerson (ed.)(1973), s. 22.
9. Chanan (1985), s. 175.
10. Der bruges forskellige definitioner på denne gruppe film og filmskabere; Third World Cinema, Third Cinema, Revolutionary Cinema og Counter-cinema er nogle af de mest anvendte (se f.eks. Willemen, Paul: *The Third Cinema Question: Notes and reflections* in Pines, Jim og Willemen, Paul (1989): *Questions of Third Cinema*).
11. Espinosa, Julio García: "Por un Cine Imperfecto". Oprindeligt udgivet i Cine Cubano, nr. 66-67 (1969). Her oversat fra genoptryk i Cine Cubano, nr. 140 (1998), s. 55.
12. Espinosa. Citeret af Burton in Martin

- (ed.), vol. 2 (1997), s. 130.
13. Espinosa i Cine Cubano, nr. 140 (1998), s. 59. (min oversættelse)
 14. Parallellerne til Bertolt Brechts kunstteorier er åbenlyse, især omkring synet på publikum som en mentalt aktiv størrelse.
 15. De mest klassiske eksempler er Jorge Sanjines fra Bolivia, Glauber Rocha fra Brasilien og Fernando Birri fra Argentina.
 16. Chanan (1985), s. 124.
 17. Guevara in Myerson (ed.)(1973), s. 26.
 18. Chanan (1985), s. 225-6.
 19. Chanan (1980), s. 2.
 20. Sin Cortes, nr. 108, juli 1997, s. 48.
 21. Se Chanan (1985), s. 165, for en oversigt over andre typiske undergenrer i den latinamerikanske dokumentarfilm.
 22. Burton in Martin (ed.), vol. 2 (1997), s. 131.

Litteratur

- Acosta de Arriba, Rafael (1996): *Cien Años de Cine Latinoamericano, 1896-1995*. Havana: Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematograficos.
- Chanan, Michael (1985): *The Cuban Image*. London: BFI Publishing.
- Chanan, Michael (red.)(1980): *Santiago Alvarez*. BFI Dossier, nr. 2. London: BFI Publishing.
- Cine Cubano, nr. 140 (1998). Havana: Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematograficos.
- Martin, Michael T. (red.)(1997): *New Latin American Cinema*, vol. 1-2. Detroit: Wayne State. University Press.
- Myerson, Michael (red.)(1973): *Memories of Underdevelopment. The Revolutionary Films of Cuba*. London: Lorrimer Publishing Ltd.
- Pines, Jim og Willemsen, Paul (1989): *Questions of Third Cinema*. London: BFI Publishing.
- Sin Cortes, nr. 108, juli (1997). Buenos Aires: Vic-Na S.R.L.

Thomas Henriksen er engageret i Mediegruppen SPOR, der arbejder med medier og den tredje verden, og som bl.a. beskæftiger sig med non-profit promotion af film om og fra den tredje verden. Han har to gange deltaget i Havana-filmfestivalen og er i gang med at realisere en cubansk filmfestival i Danmark. Derudover er han specialestuderende på Filmvidenskab, Københavns Universitet, hvor han især har beskæftiget sig med de kulturelle studier af mediefeltet, bl.a. med en omfattende mediesociologisk undersøgelse i Mexico.