

Danae C. Diéguez

¿Ellas miran diferente?

TEMAS Y REPRESENTACIONES

de las realizadoras
jóvenes en Cuba



Ont-elles un regard différent ?

THÈMES ET REPRÉSENTATIONS

des jeunes réalisatrices à Cuba

A MANERA DE INTRODUCCIÓN

En el filme *Hasta cierto punto* (Tomás Gutiérrez Alea, 1983), cuando Oscar va por primera vez al cuarto de Lina y le comenta sobre lo que hacen y por qué necesita entrevistarla y utilizarla como modelo para uno de sus personajes, ella le pregunta la razón por la cual tiene que ser el puerto el espacio para hablar del machismo. Él le asegura que es uno de los lugares en el que más evidentemente se expresa. Desde su perspicacia, Lina le responde: “Pero mire, por ejemplo, ¿por qué no hay ninguna compañera trabajando con ustedes? ¿Ellas no pueden hacer ese trabajo? Y más tratándose de una película sobre el machismo, ¿no?”.

EN GUISE D'INTRODUCTION

Dans le film *Hasta cierto punto* (Tomás Gutiérrez Alea, 1983), quand Oscar va pour la première fois dans la chambre de Lina et lui commente ce qu'ils font, et ses raisons de lui faire une interview et de l'utiliser comme modèle de l'un de ses personnages, elle lui demande pourquoi le port est nécessairement le lieu pour parler du machisme. Il l'assure que c'est l'un des lieux où il s'exprime avec le plus d'évidence. Perspicace, Lina lui répond : “Mais regardez, par exemple, pourquoi n'y a-t-il avec vous aucune camarade ? Elles ne peuvent donc pas faire ce travail ? Et en plus, pour faire un film sur le machisme, n'est-ce pas ?”

El Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC) fundado en marzo de 1959, subraya un panorama en el que escasean las realizadoras como directoras de cine. Resulta revelador cómo en Cuba, la historia enfatiza el acceso de las mujeres al espacio público, como una revolución dentro de la Revolución, mientras que en el mundo cinematográfico se reprodujo la distribución de roles que enmarcaban a las mujeres en especialidades que tradicionalmente habían ejercido: maquillaje, vestuario, actuación y edición¹.

Un análisis de este fenómeno en el cine cubano debe incluir, por un lado, las causas de la infrarrepresentación de las mujeres como directoras de cine, lo que significa develar el camino de cómo accedieron a esta posición, tema que en sí mismo es la visibilización de las inequidades de género y en este sentido, entonces, indagar si cuando dirigen existen tópicos que revelen desde los temas y sus estéticas, propuestas que hablen de un *cine de mujeres*, o al menos desde donde distingamos un punto de vista que se comprometa con las narrativas de las mujeres. Cartografiar, a partir de un corpus de películas que ellas dirigen, no significa que *per se* exista una mirada femenina, pero nos permite visitar un conjunto de obras que se habían mantenido preteridas dentro del canon cinematográfico.

Asumo el concepto de cine como lenguaje y no como formato, y en su sentido más amplio. Sigo aquí una definición de cine cercana en la de Annette Khun, que engloba la producción, distribución y exhibición de películas, los distintos roles desempeñados dentro del cine y las películas de distintos tipos, desde el cine comercial hasta el cine independiente y de vanguardia, así como los productos concretos de estas instituciones y las condiciones y el carácter de la producción y recepción de las películas². Al hacer esta distinción, considero importante asumir el cine cubano no sólo desde lo que se hizo en el ICAIC, sino también desde lo producido fuera de la industria. Esto refuerza esa relectura del canon que proponemos. Al aislar el corpus de filmes realizados por mujeres, con la intención inicial de cartografiar y visibilizar el cine de autoría femenina, lo primero que aparece es la diversidad de formatos en los que trabajaron. Algunas realizadoras como Sara Gómez, Marisol Trujillo, Mayra Vilasís, Ana Rodríguez y Rebeca Chávez, realizaron sus filmes en celuloide, en 35 mm, dentro de la industria en el ICAIC, como centro legitimador del “hacer cine”; en tanto otras, como Belkis Vega y Teresa Ordoqui, los realizaron en 35 y en 16 mm, fuera de la gran industria en los Estudios Fílmicos de las Fuerzas Armadas Revolucionarias (FAR) y de la Televisión, respectivamente.

En los años 60 Sara Gómez dentro del ICAIC comienza a dirigir documentales, género que vendría a ser el lenguaje de la mayoría de las propuestas real-



Sara Gómez

L'Institut Cubano de Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC), fondé en mars 1959, offre un panorama où les cinéastes femmes sont rares. Il est révélateur qu'à Cuba, l'histoire souligne l'accès des femmes à l'espace public comme une révolution à l'intérieur de la Révolution, alors que dans le monde cinématographique la distribution des rôles s'est reproduite dans les limites habituelles pour les femmes, les cantonnant dans les spécialités qu'elles avaient exercées traditionnellement : le maquillage, le vestiaire, les rôles d'actrice, le montage¹.

Une analyse de ce phénomène dans le cinéma cubain doit comporter, tout d'abord, les causes de cette sous-représentation des femmes comme cinéastes, ce qui mène à montrer comment elles en sont venues là. Il s'agit donc de la mise en lumière des inégalités de genre, et pour cela, il faut chercher si, quand elles dirigent, il y a des points précis qui révèlent, dans les thèmes choisis et dans leur esthétique, des propositions particulières à un cinéma de femmes, ou au moins, qui permettent de distinguer un point de vue engagé dans la narration des femmes. Faire un tour d'horizon, à partir d'un corpus de films dirigés par elles, ne veut pas dire qu'il existe un regard féminin en soi, mais cela nous permet de visiter un ensemble d'œuvres qui avaient été omises dans la norme cinématographique.

Je comprends le concept de cinéma en tant que langage, non en tant que format, et en son sens le plus large. Je me rapproche ici d'une définition du cinéma par Annette Khun, qui comprend la production, la distribution et la projection de films, les différents rôles tenus dans le cinéma et dans les films de types divers, du cinéma commercial au cinéma indépendant et d'avant-garde, ainsi que les produits concrets de ces institutions, les conditions et le caractère de la production et de la réception des films². En faisant cette distinction, je considère important de comprendre le cinéma cubain non seulement à partir de ce qui s'est fait à l'ICAIC, mais aussi de ce qui s'est fait hors industrie. Ceci renforce la relecture de la norme que nous propo-



Tierra Roja (2007) de Heidi Hassan

izadas por ellas, y desde el cual Sara abordaría los temas fundamentales sobre los que basa su discurso: sujetos que viven el proceso revolucionario desde la marginalidad, el machismo que sobrevive en la construcción de la nueva sociedad y los conflictos que esto implica para las mujeres que acceden al espacio público como camino a su autonomía. Documentales como *Mi aporte* (1972) y *Guanabacoa, crónica de mi familia* (1966) revelan tópicos y procesos de autorrepresentación que el cine cubano no había experimentado. En el primero, Sara aparece en el grupo de mujeres que se cuestionan lo que significa para ellas integrarse a la Revolución; mientras han conquistado el espacio público, el doméstico mantiene y legitima los roles sexistas que llevan a las mujeres a la doble jornada laboral. Su mirada incisiva al respecto, su cuestionamiento continuo sobre hasta dónde es cierto el cambio en el imaginario simbólico con respecto a la posición y la condición de las mujeres en la nueva sociedad que surgía, la convierten en una pionera en estos temas que desarrolla desde varias aristas en otros documentales.

En *Guanabacoa, crónica de mi familia* hay una historia de vida, de su familia y de ella dentro de ese contexto: mujer negra de clase media. Es una disección muy personal, de clase, de género y de raza en la que la mirada a sí misma marca un punto de vista diferente en la documentalística del país. Considerada la primera cineasta cubana, realiza varios documentales y un largometraje de ficción: *De cierta manera*, concluido en el año 1974 por Tomás Gutiérrez Alea, *Titón*, y Julio García Espinosa, pues fallece prematuramente ese mismo año. En esta película, el primer largometraje de ficción dirigido por una mujer en el cine cubano, vuelve sobre los tópicos que ha desarrollado en sus documentales e insiste en abordar la construcción de la mujer nueva dentro de la sociedad socialista; además de continuar una búsqueda estética basada fundamentalmente en la casi anulación del montaje como recurso narrativo, y la articulación de elementos del documental y de la ficción dentro del desarrollo de la trama. Sara posee una obra documental reveladora y muy importante para el cine cubano, además de ser uno de esos paradigmas que estructuran el canon.

sons. En isolant un corpus de films réalisés par des femmes, dans l'intention première de faire un tour d'horizon et de mettre en lumière le cinéma d'auteur féminin, ce qui apparaît en premier, c'est la diversité des formats qu'elles ont utilisés. Certaines réalisatrices telles que Sara Gómez, Marisol Trujillo, Mayra Vilasís, Ana Rodríguez et Rebeca Chávez, ont réalisé leurs films en pellicule 35 mm, dans l'industrie – à l'ICAIC, en tant que centre de légitimation pour "faire du cinéma" –, alors que d'autres, comme Belkis Vega et Teresa Ordoqui, les ont faits en 35 et en 16 mm, hors de la grande industrie – dans les Estudios Fílmicos des forces armées révolutionnaires (FAR) et de la télévision respectivement.

Dans les années 1960 Sara Gómez, à l'ICAIC, commence à diriger des documentaires, genre qui deviendrait le langage majoritaire des œuvres réalisées par des femmes, et par lequel elle, Sara, a abordé les sujets essentiels qui fondent son discours : des personnes qui vivent le processus révolutionnaire en tant que marginaux, le machisme qui survit dans la construction de la nouvelle société et les conflits que cela implique pour les femmes, pour qui l'accès à l'espace public constitue la voie vers leur autonomie. Des documentaires comme *Mi aporte* (1972) et *Guanabacoa, crónica de mi familia* (1966) révèlent des idées et des modes de représentation de soi-même que le cinéma cubain n'avait jamais connus. Dans le premier, Sara apparaît dans le groupe de femmes qui s'interrogent sur le sens qu'a pour elle le fait de s'intégrer à la Révolution. Alors qu'elles ont conquis l'espace public, l'espace domestique maintient et légitime les rôles sexistes qui mènent les femmes à la double journée de travail. Son regard incisif à ce propos, sa remise en question permanente sur les limites du changement véritable dans l'imaginaire symbolique au sujet de la position et de la condition des femmes dans la nouvelle société en train de naître, en font une pionnière de ces thèmes dont elle développe plusieurs facettes dans d'autres documentaires.

Dans *Guanabacoa, crónica de mi familia*, il y a une histoire de vie, celle de sa famille et la sienne, dans ce contexte : femme noire de classe moyenne. C'est une dissection très personnelle, de classe, de genre et de race dans laquelle le regard sur soi-même rend un point de vue différent de ce qui existe dans le documentaire du pays. Considérée comme la première cinéaste cubaine, elle a réalisé plusieurs documentaires et un long-métrage de fiction : *De cierta manera*, terminé en 1974 par Tomás Gutiérrez Alea, *Titón*, et Julio García Espinosa, car elle est morte prématurément cette même année. Dans ce film, premier long-métrage de fiction réalisé par une femme dans le cinéma cubain, elle revient sur les idées développées dans ses documentaires et aborde encore la construction de

En el año 1978, en el ICAIC, Marisol Trujillo dirige sus primeros documentales: *Lactancia* y *El sitio en que tan bien se está*; en 1977 Rebeca Chávez co-dirige un Noticiero ICAIC Latinoamericano, mientras que desde los Estudios Fílmicos de las FAR, en el año 1976, la realizadora Belkis Vega dirige el documental *Ustedes, esta generación*. Comienzan la carrera como directoras de documentales y en cada una se verifican caminos diferentes. Uno de los ejes temáticos desde el cual se articulan muchas de las propuestas hechas por las mujeres es el de la épica y su escritura en el texto fílmico.

Marisol Trujillo es una de las directoras en las que la temática de la mujer se convierte en un tópico. El más celebrado fue *Mujer ante el espejo*, 1983, que refiere los sacrificios para desarrollarse en la vida profesional y personal de una bailarina, entre los que se cuentan su estoico cuidado del cuerpo y cómo éste es el dominio donde convergen y estallan dos mundos: el espacio privado y el público, sus deseos de ser madre e interpretar un protagonista en el ballet.

La década de los 80 es un momento en el que confluyen varias directoras, una de ellas es la realizadora Mayra Vilasís, directora a la que le interesaba abordar el tema de la mujer en la cinematografía cubana, que poseía una mirada feminista, y que se dedicó a escribir varios ensayos al respecto. Vilasís fallece en el año 2002 y en su momento había comentado que en Cuba “es más fácil ser pilota de aviación que directora de cine”.

Éstos son los años en los que editoras como Miriam Talavera, en el ICAIC, y la musicalizadora Lizette Vila, proveniente de los Estudios Fílmicos de las FAR, dirigen sus propios proyectos. En el caso de Lizette, con una obra pionera en temas como el VIH, la violencia de género, la diversidad sexual, entre otros que verifican la preocupación por asuntos que se habían mantenido invisibles y que más adelante otras realizadoras continuarían. En los Estudios Fílmicos de la Televisión la película *Te llamarás Inocencia* (1989) de la realizadora Teresa Ordoqui, portadora de un lirismo visual inédito en el tratamiento del erotismo femenino, es el segundo largometraje de ficción dirigido por una mujer en el cine cubano.

Esta cartografía, apurada pero necesaria, apunta hacia la línea identificada por Khun de *hacer visible lo invisible*, y debe ser entendida en su dimensión estratégica, pues “no pretende apuntar a una cualidad intrínseca, al hecho de ser mujer, que pueda marcar sustancial u ontológicamente la relación con la cultura de los sujetos históricos identificados con el género femenino, sino que *pretende focalizar la atención hacia los procesos históricos y culturales que han excluido sistemáticamente a las mujeres de la esfera de la producción cultural*”³.

De esta manera, cuando leemos desde esa histor-

la femme nouvelle dans la société socialiste. En outre, elle poursuit sa recherche esthétique basée essentiellement sur l’annulation presque totale du montage comme ressource narrative, et l’articulation des éléments du documentaire et de la fiction dans le développement de la trame. Sara a produit une œuvre documentaire révélatrice et très importante pour le cinéma cubain, et de plus, elle est l’un des paradigmes qui structurent la norme.

En 1978, à l’ICAIC, Marisol Trujillo dirige ses premiers documentaires, *Lactancia* et *El sitio en que tan bien se está*, et en 1977, Rebecca Chávez codirige un journal télévisé ICAIC latino-américain, alors que dans les Studios Fílmicos des FAR, en 1976, la réalisatrice Belkis Vega dirige le documentaire *Ustedes, esta generación*. Elles commencent une carrière de réalisatrices de documentaires en suivant chacune un chemin différent. Un des axes thématiques qui articulent bien des propositions faites par les femmes est le genre épique et son écriture dans le texte filmique.

Marisol Trujillo est l’une des cinéastes chez qui la thématique féminine devient un trait caractéristique. Le film le plus apprécié a été *Mujer ante el espejo*, 1983, qui porte sur les sacrifices requis par l’épanouissement professionnel et personnel d’une danseuse, parmi lesquels on compte le stoïcisme dans le soin porté au corps et la position de celui-ci qui est le lieu de convergence et d’éclatement de deux mondes : l’espace privé et l’espace public, ses désirs d’être mère et d’interpréter un premier rôle de ballet.

Dans les années 1980, plusieurs réalisatrices coïncident, l’une d’elles, Mayra Vilasís, qui a choisi d’aborder le sujet de la femme dans la cinématographie cubaine, avait un regard féministe et s’est consacrée à écrire plusieurs essais sur la question. Vilasís, morte en 2002, avait commenté à l’époque qu’à Cuba, “il est plus facile d’être pilote d’avion que cinéaste”.

À cette période-là, des monteuses comme Miriam Talavera, à l’ICAIC, la spécialiste de musicalisation Lizette Vila, qui vient d’Estudios Fílmicos des FAR, dirigent leurs propres projets. Dans le cas de Lizette, dont l’œuvre est pionnière pour des thèmes tels que le sida, la violence de genre, la diversité sexuelle, entre autres, on constate son intérêt pour des questions qui avaient été occultées et qui seraient reprises plus avant par d’autres réalisatrices. Aux Studios Fílmicos de la télévision, le film *Te llamarás Inocencia* (1989) de Teresa Bodoqui, d’un lyrisme visuel inédit dans le traitement de l’érotisme féminin, est le second long-métrage de fiction dirigé par une femme du cinéma cubain.

Ce tour d’horizon, rapide mais nécessaire, se fait dans l’idée de Khun de *rendre visible l’invisible*, et doit être comprise dans sa dimension stratégique, car “elle ne prétend pas viser une qualité intrinsèque, le fait

ización, podemos encontrar regularidades temáticas y estilísticas que nos permiten analizar la mirada que han tenido las realizadoras y cómo han interactuado con el canon. Cómo pueden, a partir de tópicos recurrentes, aportar una mirada otra que deleve el relato desde perspectivas poco abordadas y encontrar las alianzas, posibles o no, con las realizadoras de décadas posteriores. Así, con la aparición del video, convertido en una de las tecnologías del género⁴, muchas emigran hacia ese formato o inician su obra desde allí. Así surgieron las primeras videastas, con la cámara en sus manos para expresarse y autorreconocerse.

LAS JÓVENES REALIZADORAS

En los últimos años, gracias al desarrollo de las nuevas tecnologías y la posibilidad de estudiar en escuelas de cine como la Facultad de Arte de los Medios de Comunicación Audiovisual, de la Universidad de las Artes (ISA) y/o la Escuela internacional de Cine y TV (EICTV), se ha producido un mayor acceso de mujeres detrás de las cámaras. Y aunque las mujeres continúan siendo minoría, la decisión de trabajar, muchas veces desde la independencia de las instituciones, ha propiciado la aparición amplia y diversa de materiales, ya sean documentales, tele-filmes y cortometrajes de ficción, que se han hecho visibles, en ocasiones, para la industria cinematográfica o para los estudios fílmicos o de dramatizados del ICRT.

¿Qué narran, quiénes narran y desde qué perspectiva lo hacen? ¿cómo el lenguaje cinematográfico articula esa configuración? es una manera de leer en las regularidades que comienzan a subvertir el panorama audiovisual contemporáneo en la isla y que reivindico en el corpus de obras de las realizadoras más jóvenes a través de sus propuestas dadas a conocer, fundamentalmente, en las Muestras de Cine Joven que realiza el ICAIC desde el año 2000.

Las realizadoras jóvenes estructuran su discurso a partir de un diálogo casi obsesivo con la realidad, tematizan de manera casi siempre explícita la impronta de una sociedad llena de complejidades. Para ello ponen su mirada sobre zonas a veces poco atendidas por los medios en general, o atendidas desde un triunfalismo edulcorado que para nada les interesa. Es el caso de realizadoras como Sandra Gómez, con el documental *Las camas solas* (2007) y Alina Rodríguez con el documental *Buscándote Havana* (2007), son un ejemplo del abordaje totalmente desprejuiciado de temas difíciles para la sociedad cubana. Temas como la violencia de género y la violencia simbólica, el erotismo femenino, la dinámica espacio público-espacio privado, el tratamiento del cuerpo, entre otros, han sido redimensionados desde la mirada de las nuevas realizadoras. Desde ese punto de vista se han construido contra-narrativas, o lo que me gusta llamar “atisbos

d'être femme, qui puisse marquer substantiellement ou ontologiquement la relation avec la culture des sujets historiques identifiés de genre féminin, mais *veut focaliser l'attention vers les processus historiques et culturels qui ont exclu systématiquement les femmes de la production culturelle*³.”

Ainsi, quand nous lisons selon ce point de vue historique particulier, nous pouvons trouver des régularités thématiques et stylistiques qui nous permettent d'analyser le regard qu'ont eu les réalisatrices et la façon dont elles ont joué avec la norme. Comment peuvent-elles, à partir de clichés récurrents, apporter un regard différent qui dévoile le récit sous une perspective peu utilisée, et trouver des alliances, possibles ou non, avec les réalisatrices des décennies suivantes. C'est ainsi qu'avec l'apparition de la vidéo, devenue une des technologies du genre⁴, beaucoup émigrent vers ce format ou y commencent leur œuvre. Les premières vidéastes ont pris la caméra en main pour s'exprimer et se reconnaître elles-mêmes.

LES JEUNES RÉALISATRICES

Ces dernières années, grâce au développement des nouvelles technologies et à la possibilité d'étudier dans des écoles de cinéma telles que la Facultad de Arte de los Medios de Comunicación Audiovisual, de la Universidad de las Artes (ISA) et/ou la Escuela internacional de Cine y TV (EICTV), plus de femmes ont eu accès à la place derrière la caméra. Malgré le fait qu'elles sont toujours minoritaires, la décision de travailler, souvent indépendamment des institutions, a favorisé une importante production de films très divers, documentaires, téléfilms et courts-métrages de fiction, qui pour certains sont devenus visibles pour l'industrie cinématographique ou pour des studios de cinéma ou de feuillets de l'ICRT.

Que racontent-elles, qui raconte et de quel point de vue ? Comment le langage cinématographique articule-t-il cette configuration ? C'est une façon de lire dans les régularités qui commencent à modifier le panorama audiovisuel contemporain de l'île, et que je revendique, dans le corpus d'œuvres des réalisatrices les plus jeunes, et qu'elles ont projeté essentiellement dans les Muestras de Cine Joven réalisées par l'ICAIC depuis 2000.

Les jeunes réalisatrices structurent leur discours à partir d'un dialogue presque obsessionnel avec la réalité. Le thème en est, presque toujours explicitement, l'empreinte d'une société pleine de complexités. C'est dans ce but qu'elles posent leur regard sur des zones peu fréquentées par les médias en général, ou vues sous un jour triomphaliste edulcoré qui ne les intéresse en rien. C'est le cas de réalisatrices comme Sandra Gómez, avec le documentaire *Las camas solas*, et Alina Rodríguez avec *Buscándote Habana*, égale-

de un contra-cine” que se valida no solamente desde la asunción del tema en sí mismo, sino además desde la estructuración del lenguaje en la propuesta fílmica.

Algunas de las propuestas más interesantes en las que el lenguaje y el tema se entrecruzan para develarnos propuestas inquietantes en las realizadoras son: el cortometraje *Tierra roja*, (2007) de Heidi Hassan, y los documentales *Extravío* (2007) de Daniellis Hernández y *The Illusion* (2008) de Susana Barriga, quienes proponen tópicos que enuncian relatos erigidos desde subjetividades en las cuales la autorrepresentación en medio de las grandes urbes y el viaje, en tanto desplazamiento físico, articula el viaje interior del encuentro y desencuentro con ellas mismas.

Tierra roja es un corto de ficción que propone un retrato de una mujer latina emigrada en Ginebra. Por referencias sabemos que ella es cubana, aunque la palabra Cuba nunca se menciona explícitamente. La historia se cuenta desde el guión literario a través de cartas que la protagonista les escribe a su madre y a su hija. Además de una voz susurrante que se revela como *alter ego*, que alterna estructuralmente con las misivas y la propia narración visual que en muchas ocasiones protagoniza la manera de contar la historia. Mientras se oye la voz que lee la carta las imágenes nos muestran a esta mujer en su interacción en la ciudad, cómo es su inserción dentro de la vida suiza. En las cartas escuchamos cómo se nos devela la relación que establece con su hija y su familia: “Hoy te mandé por correo un paquete con las cosas creo puedes necesitar. No dejes de pedirme lo que quieras para ti y los otros. Estoy haciendo todo lo posible para ir pronto, pero debo esperar al menos tener el contrato de trabajo, sino todo este tiempo no habría tenido sentido. [...] prométeme que no descuidas los estudios. No te imaginas las ganas que tengo de estar junto a ti y no separarme jamás. Perdóname el estar ausente. Créeme lo hago por las dos. No sé por qué es tan alto el precio que una tiene que pagar para conseguir lo indispensable para vivir. Perdona mis cartas tristes. Recuerda que te quiero con la vida, Mamá”.

Mujer-madre que emigra y que se convierte en la proveedora de su familia. El personaje está construido, aún con la tristeza de la nostalgia, desde la contención, sin regodeos melodramáticos y con la seguridad que impone el sacrificio por el que ha optado. Interesantes resultan los momentos narrativos en que la voz de su *alter ego* establece un contrapunteo con su realidad. Si antes, mientras las cartas llevaban la voz narrativa la



Tierra roja (2007) de Heidi Hassan

ment documentaire, exemples de cette façon d’aborder sans préjugés des sujets difficiles pour la société cubaine. Des thèmes comme la violence de genre et la violence symbolique, l’érotisme féminin, la dynamique espace public-espace privé, le traitement du corps, entre autres, ont été redimensionnés par les regards des nouvelles cinéastes. De ce point de vue, des contre-narrations se sont construites, ou ce que j’aime nommer “des indices de contre-cinéma”, validés non seulement par le choix du sujet en lui-même, mais en plus, par la structuration du langage dans la proposition fílmique.

Certaines des œuvres les plus intéressantes dans lesquelles le langage et le sujet s’entrecroisent pour nous dévoiler les propositions inquiétantes des réalisatrices sont le court-métrage *Tierra roja* (2007) de Heidi Hassan, et les documentaires *Extravío* (2007) de Daniellis Hernández et *The Illusion* (2008) de Susana Barriga. Ils reposent sur des formules de récits érigés sur la subjectivité, dans lesquels la représentation de soi dans les grandes villes et le voyage, en tant que déplacement physique, articulent le voyage intérieur vers la rencontre et les rendez-vous manqués avec elles-mêmes.

Tierra roja est un court-métrage de fiction qui dresse un portrait de femme latine émigrée à Genève. Par allusions nous savons qu’elle est cubaine, sans mention explicite de Cuba. L’histoire est racontée en suivant le fil littéraire des courriers que le personnage

veíamos siempre en espacios abiertos, en la ciudad; ahora cada vez que aparece esa voz interna, va acompañada visualmente de una subjetiva, en la que la ciudad se trasluce sólo a través de ella misma, lo que propone un tratamiento fotográfico que argumenta la perspectiva intimista desde donde se construye el relato: "... te ves rara, aunque nadie se dé cuenta, la gente sólo nota que tienes el pelo más corto, que has bajado unos kilos, pero nadie te conoce realmente, para ver que has cambiado, que no eres la misma de cuando llegaste [...] siente el vértigo que te produce que ninguna palabra desencadena un recuerdo. Te habían hablado del frío, de la ilegalidad, pero nadie mencionó que una vez que lograras sentirte cómoda con la nueva lengua, quedaba el poder de servirte de ella para compartir algo con la gente que te rodea. Fue agradable dejar de hablar por un tiempo de sobrevivencia, de dificultad y de ese sinfín de problemas que en tu país se muerden la cola. Pero no se logra escapar de la pobreza tomando un avión".

La responsabilidad que asume esta mujer, la perspectiva desde donde se cuenta esta historia, la primera persona de las epístolas, que alternan con ese otro yo, que la insta a ver la verdad y su dureza, son miradas y formas de narrar que no han sido ejercitadas en el cine cubano. El desplazamiento, el viaje ha sido representado como un proceso en paralelo que descubre el desencuentro con el entorno espiritual. Las condicionantes de la emigración femenina vistas desde el dolor que no da espacio al sufrimiento, pero sobre todo desde la reivindicación de lo personal, de lo privado, de lo humano, alejada de consignas y discursos repetidos. La belleza que conmueve de este corto está en la transparencia de los sentimientos, que tienen como punto climático el reconocimiento del extrañamiento que se ha producido con respecto a ella misma, la certeza de que cuando su hija esté a su lado vivirá de otro modo: "tu hija vendrá un día a vivir contigo y te encontrará cambiada, porque la añoranza terminará por volverte amarga, se autoconvencerá de que no hay tristeza ninguna en recorrer las calles con la certeza de que nunca un olor, una voz, una canción te será familiar".

Extravío y *The Illusion* son documentales en los que Inglaterra es el país en el que las realizadoras emprenden el viaje del encuentro-desencuentro con sus vidas, su presente y su pasado. En los dos casos las realizadoras se autorrepresentan. El caso de *Extravío* el recorrido va de lo personal a lo cultural como proceso que indaga en lo identitario y *The Illusion* es el camino que emprende Susana, la directora, para encontrar a su padre que es un emigrado político.

En el caso de *Extravío*, las primeras imágenes son de la ciudad, imágenes que alternan con fotos fijas. Daniellis, el personaje-directora, narra también en pri-

principal écrit à sa mère et à sa fille. En plus, une voix murmurante utilisée comme alter ego, alterne structurellement avec les missives et le récit visuel en lui-même, lequel est souvent la manière principale de raconter l'histoire. Pendant qu'on entend la voix qui lit la lettre, les images nous montrent cette femme en interaction avec la ville, et la façon dont se fait son insertion dans la vie en Suisse. Dans les lettres, nous écoutons comment s'établit la relation avec sa fille et sa famille : "Aujourd'hui, je t'ai envoyé par la poste un paquet avec tout ce dont je pense que tu as besoin. Ne manque pas de me demander ce que tu veux, pour toi et pour les autres. Je fais tout mon possible pour aller te voir bientôt, mais il faut que j'attende au moins jusqu'à ce que j'aie un contrat de travail, sinon tout ce temps perdrait son sens. [...] promets-moi de ne pas négliger tes études. Tu ne peux pas savoir l'envie que j'ai d'être près de toi et de ne jamais me séparer de toi. Pardonne-moi mon absence. Crois-moi, je le fais pour nous deux. Je ne sais pas pourquoi il me faut payer si cher le fait d'avoir l'indispensable pour vivre. Pardonne la tristesse de mes lettres. Souviens-toi que je t'aime plus que ma vie, Maman."

Femme-mère qui émigre et devient la nourricière de sa famille. Le personnage est construit, même dans la tristesse de la nostalgie, avec retenue, sans insistance mélodramatique et avec l'assurance que lui donne son sacrifice choisi. Les moments narratifs où la voix de l'alter ego établit le contrepoint avec la réalité sont très intéressants. D'abord, tant que la narration repose sur la voix des lettres, nous la voyions toujours dans des espaces ouverts, dans la ville. À présent, quand apparaît cette voix intérieure, la vision subjective qui l'accompagne ne reflète la ville qu'à travers elle-même, ce qui montre un traitement photographique qui défend la perspective intimiste qui construit le récit : "... tu as l'air bizarre, même si personne ne le remarque. Les gens ne retiennent que tes cheveux plus courts ou que tu as un peu maigri, mais personne ne te connaît vraiment assez pour voir que tu as changé, que tu n'es plus la même que quand tu es arrivée [...] Sens le vertige que produit en toi le fait qu'aucun mot ne déclenche de souvenir. On t'avait parlé du froid, de l'illégalité, mais personne ne t'avait dit qu'une fois que tu arriverais à te sentir à l'aise avec la langue nouvelle, il te resterait à pouvoir t'en servir pour partager quelque chose avec ceux qui t'entourent. Il a été agréable quelques temps de cesser de parler de survie, de difficultés et de cette infinité de problèmes qui se mordent la queue dans ton pays. Mais on n'échappe pas à la pauvreté en prenant un avion."

La responsabilidad qu'assume esta mujer, la perspectiva sous laquelle elle raconte son histoire, la première personne des lettres, alternant avec cet autre moi qui la pousse à voir la vérité dans sa dureté, sont

mera persona, pero narra en inglés. “Este es Manchester. Inglaterra. Soy una cubana perdida en esta ciudad fría donde llueve todo el tiempo. Estoy buscando una referencia cercana, estoy buscando un rostro familiar. Una mirada compartida, pero estoy perdida en esta ciudad de flores y cielo de cristal. No puedo encontrar el consuelo de lo conocido”.

El proceso de encuentros que procura la realizadora los intenta a través de la gente negra: “gente negra como yo, ellos son mi única referencia aquí”. Mientras la cámara ha ido recorriendo la ciudad y sus gentes se detiene en las personas negras, allí se nos revela, a través de un espejo que nos devuelve la imagen de la realizadora, negra también, con la cámara en la mano. Y continúa diciendo: “Pero no puedo tocarlos, no puedo hablarles, ellos no me ven. Esta ciudad es demasiado fría, ellos están demasiado estáticos”. A partir de ese plano autorreferencial comienza el periplo de la realizadora intentando encontrarse a través de la gente negra que vive allí. La cámara se detiene en los cuerpos y los vestidos de los y las negras, atraviesa los espacios urbanos de la gente negra más pobre, observa los peinados en el pelo de una mujer negra. Sin embargo, en ese tránsito que intenta revelar los espacios físicos y espirituales con los que habita su raza, descubre que el desencuentro ha sido la respuesta en el intento de resignificarse en otro espacio físico. Al final ya no narra en inglés, ahora en su lengua materna, nos dice: “Estoy tan extraviada como al principio. Cada rostro negro que veo tiene una historia que no conozco. Descubro que ninguno está tan cerca de mí como yo pensaba. Pero que de alguna manera todos lo están, no basta con parecerse, no basta con tener la misma piel, porque después de tres meses mi piel ya no es la misma y después de tres años quién sabe cómo será”.

La documentalística cubana tiene en la obra de Sara Gómez y más adelante en la de Gloria Rolando, ese mismo proceso de autorreconocimiento a través de la raza. En esos casos las realizadoras se identifican en la búsqueda de la precedencia familiar, como indagación sobre ellas mismas. Sin embargo, aun desde estos puntos en común, el ubicarse en una ciudad lejana y a partir de allí reencontrarse es un mecanismo que refuerza el sentido de pertenencia a una raza que es a su vez una cultura, una manera de andar, de ser, de vivir. Aunque la realizadora no asume la identificación, el mismo camino que siguió de búsqueda le devolvió una imagen de ella en un proceso de autorrepresentación que no concluye.

En *The Illusion*, el proceso es más devastador, pues es un documental muy personal. Susana, la directora, utiliza la cámara oculta para filmar a su padre al cual no ve desde niña. Cuando lo encuentra descubre a un hombre totalmente apartado y temeroso, obsesionado porque puede andar persegui-

des regards et des formes de narration jamais exploités dans le cinéma cubain. Le déplacement, le voyage, a été représenté comme un processus en parallèle qui dévoile le rendez-vous manqué avec l’environnement spirituel. Les conditions de l’émigration féminine sont présentées comme une douleur qui ne laisse pas de place à la souffrance, mais surtout comme une revendication de ce qui est personnel, privé, humain, éloigné des consignes et des discours répétés. La beauté qui émeut, dans ce court-métrage, est dans la transparence des sentiments dont le climax est l’étrangeté à soi-même qui s’est produite, la certitude que quand sa fille vivra près d’elle, elle vivra différemment : “ta fille viendra un jour vivre avec toi et te trouvera changée, parce que la nostalgie finira par te rendre amère, et elle sera convaincue qu’il n’est pas triste du tout de parcourir les rues avec la certitude que jamais une odeur, ni une voix, ni une chanson ne te sera familière.”

Extravío et *The Illusion* sont des documentaires où l’Angleterre est le pays dans lequel les réalisatrices font le voyage de la rencontre/rendez-vous manqué avec leur vie, leur présent et leur passé. Dans les deux cas, les cinéastes se représentent elles-mêmes, mais dans *Extravío* le parcours va du personnel au culturel en tant que processus qui fouille l’identité, et *The Illusion* est le chemin entrepris par Susana, la cinéaste, pour rencontrer son père exilé politique.

Dans le cas d’*Extravío*, les premières images sont celles de la ville, en alternance avec des photos fixes. Daniellis, personnage-cinéaste, raconte aussi à la première personne, mais en anglais : “Voilà Manchester. Angleterre. Je suis une Cubaine perdue dans cette ville froide où il pleut sans arrêt. Je cherche une référence qui me soit proche, je cherche un visage familier. Un regard partagé. Mais je suis perdue dans cette ville aux fleurs et au ciel de verre. Je ne peux y trouver la consolation de ce que je connais.”

Le processus de rencontres tentées par la cinéaste est un rapprochement avec les Noirs : “les gens noirs comme moi sont ma seule référence ici.” Alors que la caméra a parcouru la ville et ses habitants elle s’arrête sur les personnes noires, ce qui fonctionne comme révélateur, comme miroir qui nous rend l’image de la réalisatrice, noire elle aussi, caméra en main. Et elle continue en disant : “Mais je ne peux les toucher ni leur parler, ils ne me voient pas. Cette ville est trop froide, ils sont trop statiques.” C’est à partir de ce plan de référence à soi-même que commence le périple de la cinéaste pour tenter de se retrouver dans les gens noirs qui vivent là-bas. La caméra s’arrête sur les corps et les vêtements des hommes et des femmes noirs, traverse les espaces urbains des gens noirs les plus pauvres, observe les plis de la coiffure d’une femme noire. Néanmoins, pendant ce parcours qui tente de révéler les espaces physiques et spirituels où vit sa race, elle



Tierra roja (2007) de Heidi Hassan

do, y en su propia hija, que llegó solo a re-conocerlo, ve también el peligro de la persecución.

Las imágenes aparecen muchas veces desenfocadas, resultado de la no-filmación, y la historia está estructurada a partir de lo que sucede en el encuentro con su padre y la narración de la realizadora a partir de lo que soñaba, deseaba y lo que fue. El viaje a Inglaterra, ciudad que todo el tiempo sólo es fondo, depositaria de la historia, que le podría permitir llevar a cabo su ilusión: “Yo quería hacer una película sobre la felicidad, pero sólo tengo recuerdos difusos cuyo significado aún desconozco”.

En un momento su padre, obsesionado como está por la persecución política, le pide que se vaya (no confía en ella). Cuando se separan, ella extrae la cámara y realiza un plano en el que lo vemos alejado, pero su cámara, que es la historia reciente contada, se hace visible a los ojos de su padre: “A veces trato de recordar su rostro y vuelvo a ver esta imagen, la única que tengo de él... Esa fue la última vez que vi a mi padre, nos miramos por mucho tiempo. Esta es mi última imagen y la suya: una mujer que lo filmaba con una cámara”.

El documental de Susana nuevamente transita por el proceso de autorrepresentación, su idea de la felicidad y su ilusión quedan trucas. Su película es una mirada a sí misma desde la des-ilusión del encuentro: “Si todavía pudiera hablar de la felicidad, mostraría las imágenes que existían antes del encuentro, cuando todo era posible”.

décubre que le rendez-vous manqué est la réponse à sa tentative de se re-signifier dans un autre espace physique. À la fin elle ne raconte plus en anglais mais dans sa langue maternelle, elle dit : “Je suis tout aussi perdue qu’au début. Chaque visage noir que je vois a une histoire que j’ignore. Je découvre qu’aucun d’entre eux n’est aussi près de moi que je le supposais. Mais que d’une certaine façon ils le sont tous, il ne suffit pas de se ressembler, il ne suffit pas d’avoir la même peau, puisqu’au bout de trois mois ma peau n’est plus pareille et au bout de trois ans qui sait comment elle sera.”

Le documentaire cubain a dans l’œuvre de Sara Gómez et plus tard dans celle de Gloria Rolando ce même processus de reconnaissance de soi-même par la race. Dans ces cas-là, les réalisatrices s’identifient dans la recherche des antécédents familiaux, en tant qu’examen de soi-même. Cependant, même au sujet de ces points communs, se situer dans une ville lointaine et s’y retrouver soi-même est un mécanisme qui renforce le sens d’appartenance à une race qui est aussi une culture, une façon de marcher, d’être, de vivre. Bien que la réalisatrice n’assume pas l’identification, le chemin qu’elle a suivi lui a rendu une image d’elle-même dans un processus d’autoreprésentation qui ne termine pas.

Dans *The Illusion* le procédé est plus dévastateur car c’est un documentaire très personnel. Susana, la cinéaste, utilise une caméra cachée pour filmer son père, qu’elle n’a pas vu depuis l’enfance. Quand elle le trouve, elle découvre un homme complètement isolé et craintif, obsédé par la possibilité d’être poursuivi, et qui voit en sa propre fille, qui n’est venue que pour refaire sa connaissance, le danger d’une persécution.

Les images sont souvent mal cadrées, comme résultat d’un non-tournage. L’histoire se structure à partir de ce qui arrive lors de la rencontre du père et de la narration de la réalisatrice au sujet des rêves qu’elle a faits, de ses désirs et de son passé. Le voyage en Angleterre mène dans une ville qui n’est jamais qu’un décor dépositaire de l’histoire, qui pourrait lui permettre de mener à bien son souhait : “Je voulais faire un film sur le bonheur, mais je n’ai que des souvenirs dif-fus dont j’ignore encore le sens.”

En lui demandant de partir, son père lui refuse sa confiance, obsédé qu’il est par la persécution politique. Au moment de la séparation, elle sort sa caméra et réalise un plan où on le voit au loin, mais sa caméra, qui est l’histoire récente racontée, devient visible aux yeux du père : “Parfois j’essaie de me souvenir de son visage et je revois cette image, la seule que j’aie de lui... C’est la dernière fois que j’ai vu mon père, nous nous sommes regardés très longtemps. C’est ma dernière image et la sienne : une femme qui le filmait avec une caméra.”

Pocas veces nos encontramos un documental que asume la primera persona desde la revelación de lo íntimo, lo privado, en tanto lectura además de lo político. Las condiciones particulares de la emigración cubana y específicamente la emigración política, son aquí expresadas a través de lo que ha significado para la vida de ella vivir alejada de su padre, en tanto él es el resultado de obsesiones y paranoias de un hombre que ha sido un desertor total del sistema. La manera de contar la historia, casi como un cuento de hadas que ha quedado invertido, sin finales felices, ha ubicado este documental en una de las propuestas más inquietantes de contra-narración que existe en la documentalística cubana.

Es una película en la que la tesis de la subjetividad en el documental, en tanto es una re-presentación de la realidad o ilusión de realidad, refuerza esa mirada personal y el punto de vista de su realizadora: es la historia de una mujer en una ciudad ajena, distante, con una cámara en la mano buscándose, o al menos buscando una parte de ella detenida en el pasado que quedó inscrita a través de la imagen de su padre.

Así, el viaje interior es uno de esos temas visitados por ellas, como metáfora de los posibles y diversos viajes que nos permiten procesos de encuentros y desencuentros en tanto indagaciones sobre las identidades, en este caso mujeres en sus espacios, con sus miedos, sus angustias, sus alegrías, contradicciones, desilusiones y sueños.

De la propia directora Heidi Hassan se presentó en la 9ª Muestra de Cine Joven, uno de los filmes más interesantes que han participado en estos certámenes; el documental o autoficción, como ella misma lo llama: *Tormentas de Verano* (2010), en el que parecíamos asistir a la difuminación total de los límites, pues es una película en la que una cámara, que es ella, en subjetiva, habla desde sus conflictos y cuenta en primera persona cada sensación que le provoca su llegada a los treinta años y la manera de enfrentar la relación amorosa. Contada como una autoficción, es asumida también como documental y aquí se produce la primera provocación a la mirada. La protagonista se cuenta su no-historia: los silencios intensos, densos, mientras la cámara-ella mira y siente, el regodeo en el cuerpo de su amante, los primeros planos de gestos y movimientos del cuerpo de él insisten en el punto de vista de esta narración en la que la protagonista posee y domina cada sensación. El filme de Heidi desmoviliza, para el cine cubano, las habituales maneras de narrar en el documental. Primero, porque lo personal en esta historia, lo mínimo de sus sensaciones son *la historia*, segundo, porque desnarra cuando narra y así se sumerge en una zona otra de representación de lo femenino.

Otro de los temas que se repite es el del erotismo femenino. El sujeto femenino activo, deseante, en fun-

Le documentaire de Susana est encore dans l'autoreprésentation, son idée du bonheur et son désir sont frustrés, son film est un regard sur soi-même dans la déception de la rencontre : "Si je pouvais encore parler du bonheur, je montrerais les images qui existaient avant la rencontre, quand tout était possible."

Il est rare de trouver un documentaire qui comprend la première personne comme révélation de l'intimité, du domaine privé, et en plus, en tant que lecture du politique. Les conditions spécifiques de l'émigration cubaine, en particulier l'exil politique, s'expriment ici à travers ce qu'a signifié pour sa vie à elle l'éloignement du père, et à travers cet homme, résultat des obsessions et paranoïas propres à celui qui a complètement déserté le système. La manière de raconter l'histoire, presque comme un conte de fées inversé, sans fin heureuse, a fait de ce documentaire une des œuvres les plus inquiétantes de contre-narration dans tout ce qui existe comme documentaire à Cuba.

C'est un film où la thèse de la subjectivité dans le documentaire, en tant que re-présentation de la réalité, ou de l'illusion de réalité, renforce ce regard personnel et le point de vue de la réalisatrice : c'est l'histoire d'une femme, dans une ville étrangère, éloignée, qui se cherche caméra en main, ou qui cherche au moins une partie d'elle-même figée dans le passé, qui s'est inscrite en tant qu'image de son père.

Ainsi, le voyage intérieur est l'un des thèmes qu'elles visitent, comme métaphore des possibles, et divers voyages nous permettent des rencontres et rendez-vous manqués comme recherche identitaire, dans ces cas-ci, femmes dans leurs espaces, nanties de peurs, d'angoisses, de joies, de contradictions, de désillusions et de rêves.

De la cinéaste Heidi Hassan, on a vu, lors de la 9ª Muestra de Cine Joven, un des films les plus intéressants de ces compétitions : le documentaire ou autofiction comme elle l'appelle : *Tormentas de verano* (2010), où il nous semble assister à la dissolution totale des limites, car c'est un film où la caméra, qui est la cinéaste, subjective, parle de ses conflits, et raconte à la première personne chaque sensation que provoque en elle l'approche de la trentaine et la façon d'affronter la relation amoureuse. Raconté en tant qu'autofiction, ce film est aussi compris comme un documentaire et c'est là que se produit la première provocation du regard. Le personnage central raconte sa non-histoire : les silences intenses, denses, pendant que la caméra-cinéaste regarde et ressent la jouissance du corps de l'amant. Les premiers plans des expressions et des mouvements du corps de l'homme insistent sur le point de vue de cette narration où le personnage principal possède et domine chaque sensation. Le film d'Heidi n'utilise aucune des façons habituelles, pour le cinéma cubain, de raconter dans les documentaires, d'abord parce que

ción de su autosatisfacción, se ha mantenido prácticamente escamoteado del cine cubano; el ejemplo más evidente en el que la cámara habla desde la voluptuosidad del cuerpo femenino es, quizás, la ya mencionada *Te llamarás Inocencia*. Se trata del segundo largometraje de ficción realizado por una mujer en el cine cubano, pero como generalmente se tienen en cuenta las películas hechas dentro del ICAIC, esta propuesta fílmica se mantiene al margen de los estudios. En esta película, la escena en la cual tiene lugar el acto amoroso muestra la sensualidad y el placer femeninos, intensificados, en el plano sonoro, a través de los gemidos de ella, junto a las imágenes del cuerpo desnudo, exhibido desde una poética visual dada a través de claroscuros que recorren toda su silueta. Esta secuencia, construida desde la poesía de la imagen, legitima uno de los momentos eróticamente más hermosos de nuestro cine, sobre todo por la intensidad de ese placer y la desnudez del cuerpo de ella, en tanto metáfora, también, de su inocencia.

El cortometraje *El patio de mi casa* (Patricia Ramos, 2007) recupera ese erotismo femenino a través del espacio onírico de dos mujeres, madre y abuela, que desde el ámbito del patio, recinto privado⁵, se quedan dormidas o aletargadas y sueñan con sus cuerpos erotizados y provocadores. El tratamiento fotográfico recrea la sensualidad del cuerpo de la madre: mujer joven que, dentro de ese espacio, posee todas las características de la doméstica madre cuidadora, pero que en el sueño-espacio otro revela una fuerza erótica que, por contraste, se nos descubre como no posible. El tratamiento de la abuela y su erotismo recae en cómo recuerda a su esposo desnudo, provocado y seducido por una imagen de ella, opuesta a la "real", la del patio o la del tiempo.

La representación de la violencia en sus múltiples manifestaciones ha sido tema recurrente, exhibido en un primer plano como tesis o argumento en los filmes de algunas realizadoras. Si bien es justo anotar que la obra de Lizette Vila es la primera en reivindicar esta temática, específicamente la violencia de género, no es hasta 2007, con *La deseada justicia*, que sus protagonistas son mujeres cubanas⁶. Son las jóvenes realizadoras quienes han recurrido, desde múltiples puntos de vista, a la escritura en el texto fílmico de este tópico, invisible o diluido dentro de otras propuestas. Algunos ejemplos son: el documental *Mírame, mi amor* (Marilyn Solaya, 2002), el cortometraje de ficción *El pez de la torre nada en el asfalto* (Adriana F. Castellanos, 2008) y el reciente documental *El mundo de Raúl* (Jessica Rodríguez y Zoe Miranda, 2010).

Estos filmes forman parte de ese *corpus* dinámico y variado que es el cine de los y las más jóvenes. Dentro de ese panorama, hay un punto de vista feme-

nas en esta historia, ce qui est personnel, ce qui est minimal dans ses sensations, c'est l'HISTOIRE, et ensuite parce qu'elle dé-raconte quand elle raconte et plonge ainsi dans une zone autre de représentation du féminin.

Un autre des sujets qui reviennent est l'érotisme féminin. Le sujet féminin actif qui désire, en fonction de son autosatisfaction, est resté pratiquement escamoté dans le cinéma cubain. L'exemple le plus évident où la caméra parle du point de vue du corps féminin voluptueux est peut-être *Te llamarás Inocencia*, cité plus haut. C'est le second long-métrage de fiction réalisé par une femme dans le cinéma cubain mais comme en général, on tient compte des films faits à l'ICAIC, cette œuvre reste ignorée des études. Dans ce film, la scène où a lieu l'acte amoureux montre la sensualité et le plaisir féminins, intensifiés, sur le plan sonore, par les gémissements de la femme ainsi que les images du corps nu, montré avec une poésie visuelle rendue par des clairs-obscurs qui parcourent toute sa silhouette. Cette séquence, construite sur la poésie de l'image, légitime un des moments érotiques les plus beaux de notre cinéma, surtout par l'intensité de ce plaisir et la nudité du corps, aussi métaphore de son innocence.

Le court-métrage *El patio de mi casa* (Patricia Ramos, 2007) récupère cet érotisme féminin par l'espace onirique de deux femmes, la mère et la grand-mère, qui dans la cour, enceinte privée⁵, s'endorment ou sommeillent, et rêvent, le corps érotisé et provocant. Le traitement photographique recrée la sensualité du corps de la mère : femme jeune qui, dans cet espace, a les caractéristiques domestiques de la mère soignante, mais qui dans le rêve-espacio différent révèle une force érotique qui, par contraste, se révèle à nous comme impossible. Le traitement de la grand-mère et de son érotisme réside dans le souvenir de son mari nu, provoqué et séduit par une image d'elle, opposée à l'image "réelle", celle de la cour, ou celle du temps.

La représentation de la violence dans ses multiples manifestations a été un des thèmes récurrents, montré en premier plan en tant que thèse ou argument de films de certaines réalisatrices. S'il est juste de mentionner que l'œuvre de Lizette Vila est la première à revendiquer cette thématique, spécifiquement la violence de genre, ce n'est qu'en 2007, avec *La deseada justicia*, que ses personnages centraux sont des femmes cubaines⁶. Cependant, ce sont les jeunes réalisatrices qui ont eu recours, à partir de points de vue très divers, à l'écriture de cette idée dans le texte fílmico, invisible ou diluée dans d'autres centres d'intérêt. Trois exemples : le documentaire *Mírame mi amor* (Marilyn Solaya, 2002), le court-métrage de fiction *El pez de la torre nada en el asfalto* (Adriana F. Castellanos, 2008), et le documentaire tout récent *El mundo de Raúl* (Jessica Rodríguez et

nino, incipiente, que comienza a mirar, a re-presentar la realidad desde otras aristas, develando estrategias de significación amparadas no sólo desde lo temático, sino también desde el lenguaje cinematográfico. Es el punto donde habría que preguntarse si en el proceso de resignificación de la realidad ellas articulan presupuestos que desdramatizan las nociones clásicas de narración, para no sólo hablar desde otro punto de vista, sino desde otras maneras de contar historias.

El cine cubano se ha constituido en un cine de resistencia si lo leemos desde lo macro de sus representaciones; sin embargo, una mirada oblicua, que lea con el escalpelo en la mano para develar en su compleja madeja signica una lectura de género, que escudriñe más allá del cuento, de la anécdota, y reconstruya significados, da cuenta de que asistimos a un cine que a pesar de las múltiples mujeres que habitan sus historias, posee fundamentalmente una mirada masculina: el *qué* ha sido importante, nos devela historias de mujeres necesarias, pero el *cómo*, y el *para qué* pertenecen todavía a un terreno habitado, nombrado y tomado, a pesar de las disidencias comentadas, a las representaciones androcéntricas.

Siempre me quedarán obras por visitar y releer; éste es únicamente un intento de mapear algunas temáticas y/o tendencias que advierto y que me interesa reivindicar. Ausentes aún están un análisis de la mirada femenina sobre la sexualidad, en el más reciente documental de Marilyn Solaya: *En el cuerpo equivocado* (2010)⁷ sobre la primera transexual cubana, y el acercamiento a otras temáticas en las que las realizadoras indagan desde diversos puntos de vista.

En el debate que sobre las mujeres y el cine se suscitó a finales de 2009 en el blog *La pupila insomne* del crítico e investigador Juan Antonio García Borrero, anoté: “Hay un texto que escribí y titulé *El cine de mi casa es... macho, varón, masculino*. En ese ensayo precisaba cómo el cine cubano ha estado, la mayoría de las veces, pensado desde los hombres, y cómo los modos de representación legitimados están contruidos desde lo masculino; desde esa mirada que potencia los roles de género que son estereotipos asignados culturalmente a mujeres y hombres. Aun cuando encontramos sujetos transgresores representados en nuestro cine, casi nunca verificamos una intención de subversión de modelos hegemónicos patentados por el patriarcado”.

Hoy sigo pensando lo mismo, amén de aquellos atisbos que verifico en algunas propuestas. Nuestro cine debiera reinventarse, pero para ello, debe ser releído y restituido el diálogo incesante de los y las realizadoras con el canon. Un diálogo participativo, sin sesgo discriminatorio, y que, por ende, se plantee el dinamismo *ad infinitum* entre el centro que “legitima”, “regula” y dicta criterios de “calidad” y la periferia que

Zoe Miranda, 2010).

Ces films font partie de ce corpus dynamique et varié du cinéma des plus jeunes, hommes et femmes. Dans ce tour d’horizon, il y a un point de vue féminin naissant qui commence à regarder, à re-présenter la réalité sous d’autres angles, dévoilant des stratégies de signification solides, non seulement du point de vue thématique, mais aussi sur le plan du langage cinématographique. À ce stade il conviendrait de se demander si, dans le processus de re-signification de la réalité, elles incluent des présupposés qui remettent en question les notions classiques de narration, pour, en plus de parler d’un autre point de vue, avoir d’autres façons de raconter les histoires.

Le cinéma cubain s’est constitué en cinéma de résistance, si l’on observe d’un point de vue général ses représentations. Cependant, d’un regard oblique, à l’observation acérée, on peut avoir sur cet ensemble complexe de signes, une lecture de genre qui scrute, au-delà de l’histoire racontée, de l’anecdote, et qui reconstruise ses signifiés. Il en résulte alors un cinéma qui, malgré les nombreuses femmes qui habitent ses histoires, a un regard fondamentalement masculin : la question “qu’est-ce qui est important ?” montre des histoires de femmes nécessaires, mais “comment et pourquoi ?” appartiennent encore à un territoire habité, nommé et pris, malgré les dissidences mentionnées, aux représentations androcentrées.

Il me restera toujours des œuvres à visiter et à relire. Ceci n’est qu’une tentative d’observation de quelques thématiques et/ou de tendances que j’observe et souhaite revendiquer. Il manque encore une analyse du regard féminin sur la sexualité, dans le documentaire le plus récent de Marilyn Solaya : *En el cuerpo equivocado* (2010)⁷ sur la première transsexuelle cubaine, et l’approche d’autres thématiques dans lesquelles les cinéastes développent plusieurs points de vue.

Dans le débat sur les femmes et le cinéma né fin 2009 sur le blog *La pupila insomne* du critique et chercheur Juan Antonio García Borrero, j’ai noté : “Il y a un texte que j’ai écrit et intitulé *Le cinéma de chez moi est... macho, mec, masculin*. Dans cet essai je précisais comment le cinéma cubain a été, dans la plupart des cas, pensé par des hommes, et comment les modes de représentation légitimés sont construits d’un point de vue masculin, suivant ce regard qui met en relief les rôles de genre qui sont des stéréotypes assignés culturellement aux femmes et aux hommes. Même quand nous trouvons des sujets transgresseurs représentés dans notre cinéma, nous n’y trouvons pratiquement jamais de volonté de subversion des modèles hégémoniques patentés par le patriarcat.”

Je continue aujourd’hui à penser de même, malgré les quelques lueurs que j’entrevois dans certains travaux. Notre cinéma devrait se réinventer, mais pour

reconquista, desde esos espacios de peaje de invisibilidad, nuevos y perennes modos de representación que, afortunadamente, ponen en crisis el criterio de verdad⁸.

NOTAS

1. Tomado de la colaboración para la enciclopedia: *Cuba: Pueblo, Historia, Cultura*, de la editorial Scribner's, a publicarse en el 2012. Danae C. Diéguez: *Gender: Women Behind the Camera (1959-2010)*.
2. Annete Khun, *Cine de mujeres: Feminismo y cine*, Madrid, Cátedra, 1991, p. 87.
3. *Ibidem*, p. 18.
4. Teresa de Lauretis: "La tecnología del género", en *Technologies of Gender: Essays on Theory, Film and Fiction*, trad. de Ana Maria Bach y Margarita Roulet, Londres, Macmillan Press, 1989, p. 1-30.
5. Lo privado como espacio minimal, metonimia del espacio-nación en el que lo cotidiano es, en sí mismo, significado.
6. En su obra anterior sobre el tema había representado a mujeres violentadas fuera de Cuba.
7. Proyecto ganador en Cuba de la segunda edición del Concurso doctv latinoamérica II (2009) premio que significó para Marilyn la posibilidad de regresar a la dirección de documentales, después de seis años sin filmar. Se inserta dentro del documental de puesta en escena algo que la directora ensayó en su anterior *Hasta que la muerte nos separe* (2001), sobre todo a partir de la representación como ilusión de realidad.
8. Danae C. Dieguez: "Cine de mujeres en Cuba: ¿Atisbos de un contracine?". En Sandra del Valle (coord.) *Conquistando la Utopía*, La Habana, Ediciones ICAIC, 2010, p. 248-265.

DANAE C. DIÉGUEZ Graduada de lengua y Literatura en Cuba y de Estudios de la Mujer en México (PIEM y UNAM), es profesora asistente de la Facultad de Arte de los Medios de Comunicación Audiovisual de la Universidad de las Artes, Cuba. Coordina los eventos teóricos de las Muestras de Cine Joven que realiza el ICAIC, colabora con el Festival de Cine Pobre e interviene como especialista para sus Muestras Temáticas dedicadas a Género. Ha publicado ensayos y otros estudios sobre representaciones de género y cine de mujeres en el cine cubano. Su tesis, en preparación, se titula *Cine de mujeres en Cuba*.

RESUMEN El cine sigue siendo en Cuba mayoritariamente machista, pero las mujeres tienen un lugar singular y ejercen una mirada sobre la realidad cuyo examen nos revela sus particularidades.

PALABRAS CLAVES mujeres – cine documental – espacio público – espacio privado – lenguaje cinematográfico – narración – punto de vista – género – mirada – visibilidad

cela, le dialogue incessant des cinéastes hommes et femmes avec les normes doit être relu et restitué. Un dialogue participatif, sans l'ombre d'une discrimination, et qui, par essence, s'impose un dynamisme *ad infinitum* entre le centre qui "légitime", "régule" et dicte des critères de "qualité", et la périphérie qui reconquiert, depuis les espaces de péage de la visibilité, de nouvelles et éternelles formes de représentation qui, par chance, mettent en échec le critère de vérité.⁸

TRADUIT DE L'ESPAGNOL (CUBA) PAR ODILE BOUCHET

NOTES

1. De l'ouvrage collectif pour l'encyclopédie : *Cuba : Pueblo, Historia, Cultura*, aux éditions Scribner's, à paraître en 2012. Danae C. Diéguez : *Gender : Women behind the camera (1959-2010)*.
2. Annette khun : *Cine de mujeres : feminismo y cine*. Madrid, Cátedra, 1991, p. 87.
3. *Ibidem*, p. 18 (les passages en italique viennent de l'original).
4. Teresa de Lauretis : "La technologie du genre", in *Technology of gender : essays on theory, film and fiction*, traduit par Ana Maria Bach et Margarita Roulet, London Macmillan Press, 1989, pp. 1-30.
5. L'espace privé, comme espace minimal, métonymie de l'espace-nation dans lequel le quotidien est en soi-même signifié.
6. Dans son œuvre antérieure sur ce sujet, elle avait représenté des femmes violentées hors de Cuba.
7. Projet primé à Cuba lors de la deuxième édition du Concurso DOCTV Latinoamérica II (2009), prix qui a signifié pour Marilyn la possibilité de revenir à la direction de documentaires, après six ans sans tourner. Il fait partie des documentaires à mise en scène – chose que la cinéaste avait essayé dans son œuvre antérieure *Hasta que la muerte nos separe*, surtout en tant que la représentation en tant qu'illusion de réalité.
8. Danae C. Diéguez : "Cine de mujeres en Cuba.¿Atisbos de un contracine?" In Sandra del Valle (coord.) *Conquistando la Utopía*, Ediciones ICAIC, La Habana, diciembre 2010, p. 248-265.

DANAE C. DIÉGUEZ Diplômée de Langue et Littérature à Cuba, et d'Études de la Femme au Mexique (PIEM et UNAM), elle est professeure assistante de la Facultad de Arte de los Medios de Comunicación Audiovisual de la Universidad de las Artes, Cuba. Elle coordonne les rencontres théoriques des Muestras de Cine Joven (festivals de cinéma jeune) de l'ICAIC, elle collabore avec le Festival de Cine Pobre et intervient en spécialiste lors de ses projections thématiques consacrées au Genre. Elle a publié des essais et autres études sur les représentations de genre et le cinéma de femmes dans le cinéma cubain. Sa thèse, en préparation, s'intitule : *Cinéma de femmes à Cuba*.

RÉSUMÉ Le cinéma reste à Cuba majoritairement machiste, mais les femmes ont une place singulière et exercent un regard sur la réalité dont l'examen nous révèle les particularités.

MOTS-CLÉS femmes – cinéma documentaire – espace public / espace privé – langage cinématographique – narration – point de vue – genre – regard – visibilité

Tormentas de verano (2007) de Heidi Hassan

