

**FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES Y JURÍDICAS
CENTRO DE ESTUDIO SOBRE CULTURA E IDENTIDAD**

**TESIS EN OPCIÓN AL TÍTULO DE MÁSTER
EN HISTORIA Y CULTURA EN CUBA**

Título: Las imágenes de las mujeres en el cine documental de la nueva generación cubana de cineastas desde una perspectiva de género

Autora: Lic. Sandra Caridad Fagales Mir

Holguín, 2015

**FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES Y JURÍDICAS
CENTRO DE ESTUDIO SOBRE CULTURA E IDENTIDAD**

**TESIS EN OPCIÓN AL TÍTULO DE MÁSTER
EN HISTORIA Y CULTURA EN CUBA**

Título: Las imágenes de las mujeres en el cine documental de la nueva generación cubana de cineastas desde una perspectiva de género

Autora: Lic. Sandra Caridad Fagales Mir

Tutor: Dr.C José Rojas Bez

Consultante: MSc. Ania Pupo Vega

Holguín, 2015

DEDICATORIA

A TITA, mi pedacito de cielo

AGRADECIMIENTOS

*A mi madre por conducirme en el camino de la sabiduría, por ser siempre ternura,
mi gran paradigma y el más bello granito de canela*

A mi hermana Yasmi, por ser la mejor hermana del mundo

*A Aidi por ser mi guía espiritual, por sus conocimientos y sabios consejos
imprescindible para mí*

A Ney y Massi por su apoyo y por ser tan especiales

*A Yudier por aparecer en mi vida, ofrecerme sus palabras y su dulzura;
porque a pesar de la distancia, ya es necesario en mis días y por las interminables
búsquedas de información*

*A Osmi, mi hermano por sus precisiones, por estar siempre a mi lado y estudiar
cine y género conmigo*

A mis tías, por ser parte, de ese gran matriarcado Fagales

A mi tutor, José Rojas Bez, por todo el aprendizaje que me ha legado

A Ania por sus especiales revisiones: sabias y dulces

*A María Arias y al Núcleo de Estudio de Género de la Universidad de Holguín por
acogerme en sus espacios investigativos y de debates*

Al maestro José Vega por sus agradables consejos

A mis amigas de siempre que tanto quiero Lissi, Yoa, Yami

A Daliana por su detallada revisión

A Adrián por ser el mejor diseñador

A Ariel Zaldivar y Iliana Concepción por su ayuda en este camino

*Al Equipo de Comunicación Institucional, por estimularme a continuar con este
sueño*

*A todas las personas que me ofrecieron su apoyo, me regalaron una palabra de
aliento y una sonrisa cuando lo necesitaba*

RESUMEN

La presente investigación tiene como objeto de estudio el cine documental cubano desde una perspectiva de género. El objetivo general es un estudio valorativo de las imágenes de las mujeres en el cine documental de la nueva generación cubana de cineastas desde una perspectiva de género. Asimismo, el campo está definido en las imágenes de las mujeres en las obras documentales de la nueva generación cubana de cineastas desde una perspectiva de género.

El método empleado en esta investigación ha sido esencialmente el análisis de contenido y se aplicó a una muestra de varios documentales seleccionada intencionalmente. Este método resultó trascendental para revelar las significaciones artísticas y los contenidos más profundos en las obras elegidas. Además evidenció los elementos explícitos y los temas enunciados sobre las mujeres desde la perspectiva de género.

La tesis tiene dos capítulos, el primero proyecta las principales reflexiones y aportes teóricos de la crítica fílmica feminista, permite una aproximación a la confluencia entre cine documental y feminismos y realiza un recorrido histórico sobre el tratamiento de las imágenes de las mujeres en el cine documental cubano. El capítulo dos analiza el cine documental de la nueva generación cubana de cineastas desde una perspectiva de género y examina las imágenes de las mujeres en una muestra de cuatro documentales relevantes para esta investigación.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....	1
CAPÍTULO I: DE LA CRÍTICA FÍLMICA FEMINISTA AL CINE DOCUMENTAL CUBANO	9
1.1 <i>Una aproximación a la teoría crítica fílmica feminista</i>	9
1.2 <i>Apuntes sobre el cine documental desde una mirada feminista</i>	18
1.3 <i>El cine documental cubano: aproximaciones a las realidades femeninas</i>	25
CAPÍTULO II: LAS IMÁGENES DE LAS MUJERES EN EL CINE DOCUMENTAL DE LA NUEVA GENERACIÓN DE CINEASTAS CUBANAS/OS DESDE LA PERSPECTIVA DE GÉNERO	36
2.1 <i>Acercamiento al cine documental de la nueva generación de cineastas cubanas/os.....</i>	36
2.2 <i>Encuadres al documental de la nueva generación de cineastas desde la perspectiva de género.....</i>	42
2.3 <i>Análisis de las imágenes de las mujeres en la muestra seleccionada</i>	48
CONCLUSIONES.....	73
RECOMENDACIONES	75
BIBLIOGRAFÍA	76
ANEXOS	83

INTRODUCCIÓN

La mujer está en proceso, no sólo de descubrirse, sino de inventarse

Rosario Castellanos

El cine, como industria y como arte, ha legitimado en el transcurso de su historia las relaciones arbitrarias y simbólicas establecidas culturalmente por el patriarcado¹ con relación a la mujer y ha construido imágenes artísticas estereotipadas que la representan generalmente como madre sublime, ángel del hogar, mujer fatal o icono del deseo masculino para reforzar ese relato esencialista de la identidad femenina.²

La producción cinematográfica cubana también responde a estos patrones, para instituirse básicamente como un espacio masculino que se perfila desde una mirada androcéntrica³. Según Danae Diéguez (2014) un acercamiento al cine cubano desde una perspectiva de género, entre las diversas líneas de análisis, puede aportar el replanteamiento de la validez del género documental y no

¹ Patriarcado: es un orden genérico de poder, basado en un modo de dominación cuyo paradigma es el hombre. Este orden asegura la supremacía de los hombres y de lo masculino sobre la interiorización previa de las mujeres. De acuerdo con este dominio las mujeres se convierten en objetos ya que, en distintos grados, los hombres se sienten y actúan como dueños que pueden someterlas, expropiar sus creaciones, sus bienes materiales y simbólicos. El patriarcado, en esencia, cosifica a las mujeres. En ese mundo el sujeto no solo es el hombre, sino el patriarca, los sujetos son hombres patriarcales (Lagarde, 1990 citado por Hernández Pita, 2014 :23)

² La femineidad es la distinción cultural, históricamente determinada, que caracteriza a la mujer a partir de su condición genérica y la define de manera contrastada, excluyente y antagónica frente a la masculinidad del hombre. Las características de la femineidad son patriarcalmente asignadas como atributos naturales, eternos y ahistóricos, inherentes al género y a cada mujer. Contrasta la afirmación de lo natural con que, en cada minuto de sus vidas, las mujeres deben realizar actividades, tener comportamientos, actitudes, sentimientos, creencias, formas de pensamiento, mentalidades, lenguajes y relaciones específicas en cuyo cumplimiento deben demostrar que en verdad son mujeres". (Lagarde, 1990)

³ Etimológicamente, *andros* (*ανδρος*) significa hombre o varón en griego; es ver el mundo desde lo masculino tomando al varón como parámetro o modelo de lo humano. Es considerar el hombre y lo masculino como centro y medida de todas las cosas. La mentalidad androcéntrica sobrevaloró la masculinidad. Todo el conocimiento científico (excepto el construido desde la perspectiva feminista ha sido elaborado bajo esta concepción. Arias Guevara, Torralbas Fernández, & Pupo Vega, 2013: 361)

asumirlo simplemente como un camino que les posibilite a las realizadoras y los realizadores llegar a la producción de un largometraje de ficción.

El cine documental como género⁴, a partir del registro de fragmentos de la realidad, crea una obra artística donde se indaga en realidades que en muchas ocasiones son invisibles y solo son capaces de palpase cuando se muestran, gracias a la obra, con la intensidad humana que poseen.

Ese *pacto con lo real* que determina al cine documental resulta lo más sospechoso⁵ si pretendemos mirarlo desde el feminismo⁶; porque si la aparente realidad se construye con el prisma patriarcal, tal esencia genérica contribuye a legitimar la desigualdad de género. Sin embargo, desde otro ángulo, sus posibilidades creativas y de indagación han permitido escudriñar en realidades sobre las mujeres ignoradas desde la cultura patriarcal.

El documental cubano ha permitido expresar problemáticas relacionadas con la mujeres, sus conflictos y sus posiciones sociales; además de otros tópicos que permiten un acercamiento a las relaciones de género. Sin embargo, las propuestas documentales de la nueva generación cubana de cineastas –que comprende el periodo de finales de los noventa y principios del siglo XXI– muestran un notable interés y la génesis de una percepción que desmonta lo tradicionalmente tratado: sus obras irrumpen en el camino de la experimentación de formas de autorrepresentación que cuestionan las categorías de género

⁴ La clasificación genérica más consistente, según varios autores, basada en los modos de organizar los diversos factores que integran un filme, es la que define tres géneros cinematográficos ya tradicionales: el documental, la ficción y la animación, lo cual no ignora la interrelación de los mismos. (Rojas Bez, 2006)

⁵ Celia Amorós expresa que “una actitud feminista en filosofía no puede ser sino crítica de la razón patriarcal, el feminismo habrá de construirse en nueva forma de filosofía de la sospecha, de la hermenéutica que busca donde está el truco de un discurso, que trata de localizar sus trampas, de identificar sus lapsus” (Amorós, [s.a.p])

⁶ El feminismo es un movimiento social, político y cultural, pero es también una teoría del conocimiento. La propuesta epistemológica feminista resulta un desafío a las formas tradicionales de construcción del saber (Moya Richard, 2013)

hegemónicas, más allá de la denuncia de la opresión para propiciar la representación de subjetividades cegadas durante años.

En consonancia, esta investigación se orienta hacia la valoración de las imágenes de las mujeres en el cine documental de la nueva generación cubana de cineastas desde una perspectiva de género.

En Cuba, el cine documental desde una perspectiva de género ha sido analizado principalmente por críticas y críticos cinematográficos que han ofrecido un mapeo teórico de las principales tendencias en la historia de este género en nuestro país.

Dentro de este grupo resulta imprescindible destacar los aportes paradigmáticos de Danae Diéguez, entre cuyos ensayos más relevantes se encuentran *El cine de mi casa es macho varón masculino* y *Cine de mujeres en Cuba: ¿Atisbos de un contracine?* Además resaltan los textos de las autoras Sandra del Valle y Sandra Álvarez que se concentran en la obra de la cineasta Sara Gómez; así como el crítico Joel de Río, quien ha tratado las principales tendencias del cine joven en Cuba, también el documentalista Jorge Luis Sánchez en su texto *Romper la tensión del arco. El movimiento de cine documental cubano*.

Es oportuno precisar que, en el contexto académico, las investigaciones que estudian el cine desde una perspectiva de género ha manifestado una orientación sociológica basada solamente en la lectura de sus referentes en la sociedad, e ignora las mediaciones del cine como forma artística, es decir, el hecho de que son imágenes construidas. Como toda obra artística, mediática, los documentales nunca carecen de mediaciones (modos de hacerse, de construirse y mostrarse) ni de manipulaciones aunque fuesen bien intencionadas.

Por ello, esta investigación parte del análisis desde el lenguaje cinematográfico: el relato, la fotografía, el punto de vista, el montaje, la función de las actrices y los actores sociales en la narración documental, entre otros. Este proyecto busca desarrollar un análisis donde confluyan estos elementos desde una perspectiva de

género para aportar nuevas miradas a un tema que, por su novedad e importancia, requiere profundización científica, lo cual llevó a plantearnos el **problema de investigación** siguiente: ¿Cómo se manifiestan las imágenes de las mujeres en el documental realizado por la nueva generación cubana de cineastas desde una perspectiva de género?

Para esta investigación es importante precisar que la perspectiva de género es una herramienta teórico-metodológica desarrollada para analizar los significados, prácticas, símbolos, representaciones, instituciones y normas que las sociedades construyen, a partir de la diferencia biológica entre hombres y mujeres. Reconoce que el género es una construcción social y cultural que se produce históricamente y por lo tanto es susceptible de ser cambiada. Además toma en cuenta las diferencias de clase, etnia, color de la piel, edad y religión.

La perspectiva de género permite visualizar y reconocer la existencia de relaciones de jerarquía y desigualdad entre hombres y mujeres, expresadas en la subordinación y discriminación hacia las mujeres en la organización de las sociedades. La investigadora Marta Núñez Sarmiento (2004) plantea que es una definición que está abierta a futuras incorporaciones de conocimientos y en constante proceso de construcción a medida que cada investigador enriquece su cultura sobre el tema; además, quienes se acercan a ella cognoscitivamente también lo hacen con sus miradas diferentes según sus profesiones y experiencias vitales. La perspectiva de género se dirige básicamente a un enfoque antidogmático; porque para sus presupuestos lo científico también significa respetar la existencia de lo diverso en la sociedad. Por otra parte, está imbuido de una militancia feminista. La teoría feminista apunta al estudio de las relaciones de género como un elemento esencial para entender los mecanismos que articulan las relaciones de poder basadas en la superioridad masculina a escala social. (Hernández Pita, 2014 :21)

No se puede obviar que uno de los orígenes de los estudios de género⁷ se encuentra en la lucha social por los derechos de la mujer y no en el ámbito científico, por lo cual su fundamento es también contribuir desde este último al cuestionamiento de la invisibilidad histórica de las mujeres. “La perspectiva de género feminista describe, visibiliza, cuestiona y trabaja por la transformación de las relaciones de poder jerárquicas y sus consecuencias, establecidas en el sistema patriarcal.” (Arias Guevara, Torralbas Fernández & Pupo Vega, 2013: 360)

En este estudio resulta fundamental recurrir a la crítica fílmica feminista⁸, cuyas líneas investigativas han concebido un cuerpo teórico indispensable para el análisis del discurso fílmico desde la perspectiva que se propone este proyecto. La crítica fílmica feminista desde sus diversas indagaciones transversaliza los modelos existentes de análisis, comentarios y críticas de cine para subvertir la óptica en que se ha edificado la mirada cinematográfica.

El desconocimiento de los saberes procedentes del feminismo, la teoría fílmica feminista y los aportes de la teoría de género al análisis de la obra cinematográfica ha implicado que muchas veces el ejercicio de la crítica muestre incursiones que reproducen un discurso sexista (Diéguez, 2012).

Tales premisas nos mueven a establecer el cine documental cubano desde una perspectiva de género como **objeto de esta investigación**; y como **objetivo general**, en plena correspondencia con lo anterior, el estudio valorativo de las imágenes de las mujeres en el documental realizado por la nueva generación cubana de cineastas desde una perspectiva de género.

⁷ El origen del concepto de género aparece en estudios antropológicos y psicológicos, pero sus fundamentos ya habían sido expresados por el feminismo. En la década del 50, John Money utiliza por primera vez el término *gender* para indicar el componente cultural y educativo en la formación de la identidad sexual y diferenciarlo de lo biológico. Posteriormente, el psicólogo Robert Stoller realiza una distinción conceptual entre sexo y género desde el psicoanálisis. La teoría de género se ha nutrido de ciencias tan diversas como la medicina, la antropología, la sociología, la lingüística, la teoría cinematográfica, el psicoanálisis y la literatura (Lamas, 2006).

⁸ Las concepciones de la crítica fílmica feminista serán tratadas en el primer capítulo

El **campo de investigación** asumido es las imágenes de las mujeres en las obras documentales de la nueva generación cubana de cineastas cubanos desde una perspectiva de género y las **preguntas científicas** planteadas son:

1. ¿Qué principios teóricos fundamentan el análisis del cine documental desde la perspectiva de género?
2. ¿Cuáles son las características de la documentalística de la nueva cubana generación de cineastas desde la perspectiva de género?
3. ¿Cómo se construye las imágenes de las mujeres en el cine documental de la nueva generación cubana de cineastas desde la perspectiva de género?

Para conceder relación a nuestros propósitos se desarrollarán las **tareas científicas** favorables para la presente investigación:

1. Fundamentar epistemológicamente la relación entre la teoría cinematográfica con la realización documental y las imágenes de las mujeres desde la perspectiva de género.
2. Caracterizar documentalística de la nueva generación cubana de cineastas desde la perspectiva de género y los modos de tratamiento del tema.
3. Valorar el tratamiento de las imágenes de las mujeres en la documentalística de la nueva generación de cineastas cubanas y cubanos desde los recursos expresivos del lenguaje audiovisual y la perspectiva de género.

Para lograr este proyecto nos hemos apoyado en la metodología cualitativa que parte del supuesto elemental de que en la construcción del mundo social intervienen significados y símbolos. Al respecto son particularmente útiles los métodos cualitativos para las investigaciones de las artes. Como plantean Luis

Álvarez y Gaspar Barreto (2010), su indagación incorpora un sentido interpretativo y subjetivo de la conducta social y sus creaciones.

Para desarrollar la investigación, se emplearon los siguientes **métodos de investigación**:

Métodos teóricos:

- El análisis y la crítica de fuentes: este método permitió conocer características y conformar generalizaciones del corpus cinematográfico objeto de estudio para obtener una visión profunda del tema analizado.
- Histórico-lógico: se empleó para estudiar detalladamente la evolución de los temas relacionados con la mujer y el cine documental cubano desde la perspectiva de género.
- Análisis de contenido: el mismo es empleado para revelar las significaciones artísticas y los contenidos más profundos en las obras seleccionadas, además evidenciar los elementos explícitos y valorar los temas enunciados sobre las mujeres desde la perspectiva de género.

Métodos Empíricos:

- Revisión documental: utilizado en la revisión de documentos para el sustento teórico. Se consultaron materiales, investigaciones científicas, libros y artículos digitales e impresos relacionados con el tema de la investigación. Incluyó además el visionaje de documentales para el recuento crítico y para el análisis de la muestra seleccionada.
- Consulta a expertos/as: fueron consultados críticos/as cinematográficos, especialistas del Núcleo de Género de la Universidad de Holguín para comprobar y aseverar criterios que se manejan en esta investigación.

Respecto al análisis de las obras se realizó una selección de los documentales que participaron en la Muestra Joven ICAIC desde 2010-2013. Este evento se ha convertido en el espacio legitimador más relevante con que cuenta la nueva generación de cineastas. Los participantes deben ser menores de 35 años y pueden presentarse con filmes de ficción, documental y de animación.

Aporte teórico:

- Profundización en el conocimiento de las imágenes de las mujeres en el documental realizado por la nueva generación de cineastas cubanos y cubanas desde la perspectiva de género, y sus correlaciones con los valores artísticos de esta producción.
- Brindar nuevos conocimientos de autores y obras específicas de la documentalística desarrollada por la nueva generación de cineastas cubanas y cubanas.

La novedad científica está dada por la investigación, análisis y aportes cognoscitivos sobre un fenómeno artístico y social de creciente magnitud –la nueva generación de cineastas cubanos/as – especialmente en su relación con las imágenes de las mujeres y con su creatividad artística.

El presente trabajo está dividido en dos capítulos: en el primero se proyectan las principales reflexiones y aportes teóricos de la crítica fílmica feminista que nos permite un acercamiento a la confluencia entre cine documental y feminismos, para luego realizar un recorrido histórico del tratamiento de las imágenes de las mujeres en el cine documental cubano. En el capítulo dos se analiza el cine documental de la nueva generación cubana de cineastas desde una perspectiva de género para valorar las imágenes de las mujeres en el cine documental de la nueva generación, desde 2010-2013.

CAPÍTULO I: DE LA CRÍTICA FÍLMICA FEMINISTA AL CINE DOCUMENTAL CUBANO

1.1 Una aproximación a la teoría crítica fílmica feminista

Entre historias de hechiceras, princesas angelicales, devoradoras de hombres, amas de casa y vírgenes que con su pureza limpian el pecado, la cultura patriarcal ha escrito y escribe el nombre de mujer en los imaginarios sociales. La identidad femenina se transforma en el relato esencialista y estereotipado del significado de ser mujer. Lucía Guerra plantea: “la mujer se constituye como una categoría abstracta teñida de mitificaciones que corrobora la asimetría entre los sexos a través de un interesante fenómeno en el cual ella es profusamente elaborada” (Guerra, 1994, citado por Hernández, 2011:50). Desde la mirada androcéntrica la mujer es presencia y disfrute, como expresará John Berger “los hombres actúan y las mujeres aparecen”. (Berger, 2010:49)

Las mujeres en la cultura patriarcal no existe como sujeto dentro de su lógica, ella es un objeto para su consumo, desde posiciones esencialistas se normaliza sus imágenes vinculada con la naturaleza y al varón con la cultura. Begoña Siles (2000) plantea que la imagen femenina es una construcción ficticia establecida por los discursos hegemónicos occidentales, desde el artístico hasta el político y atraviesa el científico o filosófico, los cuales han conformado una imagen de la feminidad de manera arbitraria y simbólica, culturalmente establecida. La maquinaria simbólica ha edificado esa representación de la mujer, a partir de una especificidad naturalizada y así se apuntala como valor absoluto, no cuestionable.

Si nos remontamos a la pintura europea como sugiere John Berger (2010:49) en los desnudos se puede hallar ciertos criterios y convenciones que llevan a juzgar a las mujeres como visiones en la cultura occidental y posteriormente explica que dentro de estas convenciones subyace una idea principal, *las mujeres han de alimentar un apetito, no tener sus propios apetitos*.

El arte ha sido uno de los principales instrumentos del sistema patriarcal para legitimar sus estereotipos⁹ femeninos; a través de él también nos han enseñado a ver al hombre y a la mujer durante siglos y la base de la iconósfera actual, desde sus convenciones, se ha condicionado la manera de “ver” a la mujer en el discurso artístico occidental.

El cine como arte, medio de comunicación y práctica cultural plantea diversas lecturas de la realidad y construye distintas imágenes del mundo, a través de las cuales se significan valores dentro de la sociedad patriarcal y ha contribuido desde sus discursos a crear el patrón de representación imaginario que la sociedad occidental tiene sobre la significación de lo femenino.

Begoña Siles (2000) esboza que en los aparatos culturales en general, y el cinematográfico en particular, lo que queda apuntado de forma sutil son las claves ideológicas para la construcción de la subjetividad e identidad de los individuos. El lenguaje del cine¹⁰ es, como todo lenguaje, codificado y decodificado; pero la disposición de su discurso: las imágenes, el flujo narrativo, la sofisticación de la tecnología, le ofrecen al lenguaje cinematográfico una fuerza poderosa de persuasión no suficientemente cuestionada. (Colaizzi, 2001:1)

Por su parte, Francisco Gómez Tarín expresa que el cine es un constructo y comparte el universo de otros discursos que habitualmente hacen uso del borrado enunciativo para presentarse como naturales y han conseguido proyectar un mundo en el que no dudamos en creer ciegamente, y agrega que entre esos discursos tenemos el de la sexualidad, que con la trama sexo/género se ha

⁹ Modelo de conducta social basado en opiniones preconcebidas, que adjudican valores, conductas y expectativas en función de su grupo de pertenencia sexual. Un estereotipo sexual es una idea que se fija y perpetúa con respecto a las características que presuponemos propias de uno u otro sexo. [...] Desde el estereotipo, lo femenino debe ser débil, afectiva, subordinada y se construye como ser para otro y lo masculino como lo fuerte, racional, y dominante, y se construye como ser para sí (Arias Guevara, Torralbas Fernández & Pupo Vega, 2013: 361)

¹⁰ Modo de expresión utilizado por el cine. Procedimientos narrativos y expresivos que emplea. Conjunto de elementos expresivos para generar significaciones (entiéndase encuadres, planos, puesta en escena y el montaje como elemento indispensable en la construcción de significado narrativo.)

instituido en uno de los más funcionales del poder patriarcal. El cine comercial, que radicalizó desenfrenadamente la productividad para el aparato ideológico hegemónico y que en muchos casos ni siquiera trataba de asimilar la idea de renuncia y sumisión de la mujer, sino de mostrarla como un objeto de deseo. (Gómez Tarín, s/a)

Sin embargo, aunque pasaron muchos siglos para que las mujeres alcanzaran la posibilidad de narrar sus propias historias, en la tentativa de quebrar los imaginarios simbólicos patriarcales, fue la imaginación y la creación artística los primeros espacios desde los cuales las mujeres expresaron los signos de su denuncia, de su inteligencia, de su capacidad de pensar y reformar el mundo en pos de un nuevo orden donde quedarán sepultadas dichas disparidades. En la creación del discurso artístico se plasmaron estas nuevas identidades femeninas.

En la década del 60, el feminismo¹¹ conquistó estabilidad y comenzó a diversificarse a todos los campos de estudio y actuación. Durante esta etapa se desarrolla la teoría fílmica feminista: la unión entre teoría feminista, realización cinematográfica y estética de vanguardia buscaba construir nuevas representaciones de lo femenino, que no objetivaran a las mujeres ni las relegaran a posiciones narrativas subordinadas, igualmente pretendía encontrar un modo propio de exposición fílmica que partiera primero del cuestionamiento de las representaciones dominantes.

Según Eva Victoria Lema (2001) para analizar el nacimiento y desarrollo de la Teoría Fílmica Feminista se parte de tres factores fundamentales, entre los que destaca el primero: los movimientos de liberación de las mujeres que se producen sobre todo desde la década de los sesenta y setenta , un movimiento que se preocupará

¹¹ Para Marcela Lagarde: El feminismo es una cultura (...) un conjunto de procesos históricos enmarcados en la modernidad, abarca varios siglos y se ha desplegado en diversos ámbitos y geografías (...) En su asunción utópica de la modernidad, el feminismo es una crítica al andamiaje androcéntrico y patriarcal, a través de la acción, la experiencia y la subjetividad de las mujeres. Es asimismo una alternativa práctica de vida igualitaria y equitativa de hombres y mujeres (Lagarde, 2005)

por el estudio y análisis de las cuestiones relativas a las mujeres, la difusión del cine independiente y la creciente presencia de feministas entre los cineastas, resultó determinante para la consolidación de la Teoría Fílmica Feminista.

Los objetivos del feminismo, desde que se enlazó con la teoría fílmica, se orientaron al análisis de cómo el espacio cinematográfico construye a la mujer, el sistema sexo-género¹² y las diferencias sexuales y reúne las principales líneas de estudio en:

- Las imágenes de las mujeres en los espacios de la representación: son clasificadas según los estereotipos que representa.
- El recorrido histórico por los archivos de las filmotecas para nombrar y clasificar las funciones realizadas por las mujeres dentro de la industria cinematográfica, para mostrar su contribución a la producción de películas que se ha mantenido marginada dentro de los textos canónicos de la historia del cine.
- Representación de la supuesta ausencia de la mujer dentro del marco cinematográfico y aporte a la mirada de los teóricos de cine, historiadores y espectadores de un conjunto de obras que no habían tenido en cuenta como objetos consistentes para el análisis.
- La relación de los espectadores (especialmente espectadoras) con las imágenes de las mujeres y la feminidad construida en el texto cinematográfico. (Diéguez, 2010:154)

¹² Sistema sexo-género: definido por la antropóloga Gayle Rubin como un sistema de relaciones sociales que transforman la sexualidad biológica en un producto de la actividad humana y en el cual se satisfacen esas necesidades transformadas: “de maneras impuestas por convenciones que son específicas para cada sociedad, pero que siempre implican una estratificación por géneros (Rubin, 1996:37)

Desde sus comienzos, uno de sus principales objetivos era indagar en cómo el espacio cinematográfico construye a la mujer y cuestionar desde la perspectiva feminista los valores otorgados al sujeto femenino y la relación de subordinación establecida con el sujeto masculino. Para Bermejo y Courderchon son tres aspectos inherentes a los fundamentos teórico-metodológicos de sus investigaciones: “es un movimiento de resistencia; postula la existencia de un cine de mujeres y se interesa por la imagen hombre/mujer en la representación fílmica”. (Bermejo y Courderchon, 2002: 95, citado por Mara, 2013:38)

Giulia Colazzi (1994) sugiere que los primeros trabajos teóricos de la crítica fílmica feminista pueden ser divididos en dos líneas: una de corte más sociológico o historizante y otra centrada en el binomio mirada-poder. Resulta oportuno precisar que los primeros textos que orientaron sus estudios a las relaciones entre mujeres y cine reclamaban una postura que mirase al pasado desde una perspectiva feminista, criticando las ausencias de las mujeres en la producción cinematográfica.

En la primera línea sugerida entran, en principio, aquellos estudios que se encargaron de rastrear la presencia de las mujeres en los distintos aspectos de la producción cinematográfica desde los inicios de la industria, como *Women Who Make Movies* (1975) de Sharon Smith, que aportaba información sobre la participación de las mujeres en los primeros años del cine estadounidense. Asimismo, se hallan en esta sistematización, como expresa Eloísa Rivera:

...aquellos trabajos que veían al cine como un instrumento que simplemente reflejarían una visión del mundo que existiría ya de modo independiente en otro lugar (...) en los cuales se hace una relectura del desarrollo del medio cinematográfico a través de las imágenes o estereotipos de la mujer que se habían propuesto durante varias décadas. (Rivera Ramírez, 2014)

La otra línea investigativa centró su atención en el binomio mirada-poder y desarrolla un interés por la semiótica y el psicoanálisis que produjo nuevas lecturas de las determinaciones ideológicas de los textos por un lado y por otro, de la relación de la sexualidad con el lenguaje y la imagen.

Dentro de esta línea investigativa encontramos el trabajo ya clásico de Laura Mulvey: *El placer visual y el cine narrativo* (1975). Este texto sentaría las bases y las coordenadas para el debate teórico de la siguiente década y traza problemas que serán centrales para el feminismo y para la teoría fílmica, principalmente el tema del placer de las mujeres y las que se refieren a la recepción fílmica y al lugar del espectador.

Como plantea Giulia Colaizzi (2001) este texto de Laura Mulvey se ha convertido en un hito de la reflexión sobre el cine y la representación y puede asumirse como texto emblemático de un análisis que ya no entiende el género solo como diferencia sexual, sino como una tecnología en sí: un dispositivo de producción cultural insertado en un sistema político-ideológico, cuya función es la creación y naturalización de las nociones opuestas y complementarias de la feminidad y masculinidad. (Colaizzi, 2001)

Este artículo, surgido de la confluencia de marxismo, estructuralismo y psicoanálisis que caracteriza a la revista *Screen*, en la cual se publicó por primera vez, entiende el cine como discurso y como industria, producto de relaciones de producción históricamente específicas y ofreció nuevos caminos de estudios a la teoría fílmica feminista. (Colaizzi, 2001)

“Las mujeres no cuentan sus propias historias ni controlan sus propias imágenes, sino que están ideológicamente instaladas en función del patriarcado” según palabras de Claire Jhonston (1973). Uno de sus principales argumentos es que el discurso de la mujer está sistemáticamente ausente o reprimido, y que el discurso dominante transmitido por el cine es el masculino. En relación con este planteamiento Bill Nichols (1997) coincide en que:



“[...] no sólo se presenta a las mujeres en roles estereotipados que niegan la diferencia y la complejidad, que aparecen como proyecciones de la ansiedad masculina más que como representaciones de la experiencia femenina, sino que ocupan una posición característica dentro de la dinámica de la mirada de la cámara”. (1997: 264)

La crítica fílmica feminista se apropia del concepto de identidad como una construcción cultural y se aleja de definiciones esencialistas. La identidad es resultado de una serie de discursos que circulan en una sociedad, lo que se habla de la mujer y cómo se dirigen a ella, por lo que plantea que la representación está mediatizada y es parte del constructo social e ideológico. Además, la asume como un proceso autónomo de producción de significados que no tiene que estar relacionado con el mundo definido como real.

Según Teresa de Lauretis, la des-estética feminista postula nuevas formas de comunicación, diferentes modelos teóricos, además de rediseñar nuevas categorías de representación para transformar los marcos de visiones patriarcales. (Lauretis, citado por Siles, 2000)

De acuerdo con lo que plantea Colaizzi (2001), la interpretación de la teoría crítica feminista apoyada en el análisis textual, característica de los años setenta, bajo la fuerte influencia de la semiótica y del psicoanálisis, se complementó y cuestionó en los años ochenta en un trabajo teórico sostenido por los llamados estudios culturales. Desde esta perspectiva se reflexiona que el trabajo de las feministas sobre la diferencia sexual ya no es pertinente, porque la teoría psicoanalítica a la que está relacionado no toma demasiado en consideración las determinaciones sociales e históricas que resultan necesarias para organizarlo con otras diferencias para conformar una teoría feminista de la subjetividad comprensiva y capaz de articular una multiplicidad de diferencias como de clase, etnia, preferencia sexual y color de la piel.

Por otra parte, Begoña Siles (2000) plantea que analizar, desconstruir y reconstruir es el proceso teórico llevado a cabo por la teoría y crítica fílmica feminista. Además agrega que es una teoría que no debe ser confundida con una metodología para interpretar los textos: pretende historizar y desconstruir los fundamentos que rigen las diversas tipologías de análisis y comentarios. Por lo tanto, no procura crear un modelo analítico incorporable a la lista de los otros modelos, sino que funge como una propuesta que atraviesa el terreno epistemológico de todos ellos y demanda transformar la manera misma en que se ha construido históricamente la mirada cinematográfica.

La teoría y crítica fílmica feminista es un "discurso de la sospecha", expresa Begoña Siles (2000), que cuestiona el juego binario en que está anclada toda representación occidental: *mujer/hombre, femenino/masculino, naturaleza/cultura, negro/blanco, malo/bueno, colonizador/colonizado*, concepciones separadas por una barra que estructura, opone y encorseta e intenta hallar un espacio que desconstruya ese modelo de representación basado en la oposición negativa del otro. Los filmes femeninos, expresa Katrien Jacobs (1998) han permitido animar una época de intercambio estético e ideológico, con la teoría académica y los movimientos feministas; por ello es que se puede considerar positivas las interacciones entre la teoría fílmica feminista y la práctica.

Resulta indispensable aclarar en este epígrafe que, como plantea la investigadora cubana Danae Diéguez, no es lo mismo el cine de mujeres y el cine feminista, aunque existen puntos de contacto entre ellos. Mary Ann Doane (1987) definió el cine de mujeres como aquel que opera "como una narrativa fílmica y una puesta en escena organizadas en función de las fantasías femeninas, o bien como la crisis de subjetividad alrededor de la figura de la mujer" (Doane, citado por Torres, 2008:108).

El cine feminista, expone Diéguez, es un cine comprometido políticamente; luego sustenta que la teoría fílmica feminista se ha referido al anti-cine como estrategia para romper las estructuras clásicas de narración fílmica, se convierte en “un cine que redimensiona otras propuestas de escritura fílmica y subvierte no solo desde los temas, sino también desde el propio lenguaje cinematográfico, las maneras de narrar que históricamente han estado de la mano de los hombres para contar historias.” (Diéguez, 2009) En este sentido, es valorar la importancia del lenguaje cinematográfico en la construcción de una narrativa que desmonte las maneras tradicionales de representar a las mujeres.

Laura Mulvey expresa: *“La conciencia política de las mujeres, bajo el impulso del movimiento feminista, ha reparado ahora críticamente en el cine (...) la historia del cine ya puede ser analizada desde un punto de vista feminista”*. (Mulvey, 1978)

La teoría fílmica feminista, ha realizado un análisis de los textos fílmicos a partir de la conciencia de que el cine es una tecnología social donde el género es parte del contenido y de la estructura del discurso cinematográfico y ha trazado enfoques generales sobre el discurso, la representación, la subjetividad, la percepción y definición de la realidad en tantos sujetos involucrados, inevitablemente, en procesos de construcción y elaboración cultural específicos.

También es necesario destacar que en la década del 90 diversos textos impulsados por la necesidad de mirar más allá de una mujer, blanca, de clase media y heterosexual, se apoyan en la teoría queer¹³ para comenzar analizar la representación de otras identidades de género.

¹³ El término queer en inglés significa raro, se usaba peyorativamente para referirse a personas homosexuales. La Teoría Queer supera la concepción binaria de una sola masculinidad o feminidad al incluir en las dinámicas de género las orientaciones no heterosexuales. Esta afirma que en la orientación e identidad sexual, al resultar de construcciones sociales, no existen papeles sexuales esencial o biológicamente inscritos en la naturaleza humana, sino formas socialmente variables de desempeñar uno o varios papeles sexuales. Estos postulados se sustentan fundamentalmente en la teoría de la *performatividad de género* de Judith Butler y tienen importantes proyecciones teóricas que buscan legitimar un mayor número de diversidades sexuales y de género. (González González, 2015)

El realizador y crítico Lázaro González plantea que desde la última década del siglo XX se han aumentado los estudios de cine y género que buscan encauces cada vez más inclusivos y antiesencialistas. Por otra parte, realizadores/as tratan con mayores riesgos la agenda: diversidad sexual y de género. Por eso, pensar el audiovisual desde una mirada de género es hoy, más que una disciplina en ciernes, una de las rutas insoslayables para la crítica contemporánea.” (González González, 2015:22)

Los estudios sobre cine y género continuarán existiendo mientras exista el cine e investigadoras/es dispuestas/os a cuestionar lo que se muestra en pantalla y además abogar por la realización de un cine diferente, con otro tipo de representaciones femeninas que rompan los modelos tradicionales.

1.2 Apuntes sobre el cine documental desde una mirada feminista

Cuando nos acercamos al cine documental y recorremos su historia más allá de las definiciones y negociaciones formales, vemos que en las propuestas documentales hay un compromiso con la realidad social. El cine documental esculpe un espacio y tiempo representacional simbólico que responde a un sistema cultural e histórico específico. El investigador cubano José Rojas Bez expresa que donde hallamos la mayor riqueza del documental es en su concepción artística, que involucra sus correspondencias con todo el cine como universo artístico más amplio, o sea, como género de esa compleja manifestación que podemos definir como *arte de la sucesión coherente de imágenes audiovisuales recreadas mediante una superficie y una matriz*.¹⁴ (Rojas Bez, 2013)

Claude Bailblé expresa que es una escritura sobre la realidad y sus problemáticas que mezcla objetividad y subjetividad. Sobre la objetividad aclara que se manifiesta en la selección de los personajes y las escenas que se toman del

¹⁴ Esta definición actualizada de *cine* que ofrece José Rojas Bez, como él argumenta, implica una mirada en sistema a las distintas categorías genéricas básicas (ficción, documental y animado), a los recursos expresivos y las matrices de este arte.

mundo real, y la subjetividad se expresa en los planos grabados y en el encadenamiento de las secuencias. Sustenta que el filme documental se transforma en una narración condensada, es un fluir organizado de las imágenes y de los sonidos que desenlaza en cada espectador un guión interior. (Bailblé, 2010: 165)

Michael Chanan sostiene que el término documental incluye, visiblemente, una gran variedad de formas y prácticas divergentes que van de la observación a la recopilación de lo testimonial a lo reconstruido (Chanan, 2010:172). Por su parte, Bill Nichols plantea que el documental como concepto o práctica no ocupa un territorio fijo. No moviliza un inventario finito de técnicas, no aborda un número establecido y no adopta una taxonomía conocida en detalle de formas, estilos o modalidades. El propio término documental debe construirse de un mundo muy similar al mundo que conocemos. (Nichols, 1997:42)

El realizador cubano Jorge Fuentes recuerda que existe el consenso de que el documental es representación y se convierte en un hecho de autor. Las propuestas documentales son una realidad mirada por la subjetividad del director que expresa un punto de vista. (Fuentes, 2010 :14)

A partir de fragmentos de realidades se crea una obra artística donde se indaga en situaciones que en muchas ocasiones son invisibles y solo son capaces de palpase cuando se muestran, gracias a la obra, con la intensidad humana que tienen y el ritmo de la cotidianidad no permite verlas.

El *pacto con lo real* que determina al cine documental resulta lo más inquietante, cuando lo analizamos desde una perspectiva feminista; porque la aparente realidad, si se construye con un prisma patriarcal favorece a normalizar la desigualdad de género como expresa Aida Vallejo (2010), el poder de la construcción del discurso siempre va a estar en manos de quien conciba el filme.

Pero a su vez las posibilidades creativas y de indagación de este género posibilitan examinar las realidades de mujeres que han sido escondidas, no aceptadas, ignoradas por la cultura patriarcal. El cine documental también es un medio para expresar ideologías y plantear cuestiones sociales. Su historia lo ha consolidado además como instrumento de lucha y denuncia.

El feminismo, como otros movimientos sociales, apela a las posibilidades que brinda el documental para conformar una narrativa y una estilística propia, que influya en la reconstrucción del contexto social. El pensamiento feminista, señala Marta Selva, ha cuestionado los significados *mujer* mediante procesos de deconstrucción de los discursos y operaciones de desencialización de la construcción identitaria de la feminidad, “[...] han propuesto su circulación para evidencia de la arbitrariedad de los modos androcéntricos en los discursos, mostrar sus parcialidades y resquebrajar los imaginarios y los simbólicos patriarcales” (Selva, 2005: 66)

La investigadora Aida Vallejo reseña cuestiones referentes a la construcción de género (especialmente las imágenes de las mujeres) en el cine documental y sostiene que el tema de representar la realidad exige una relación directa con esta, en la ficción existen varios niveles de mediación entre realidad y representación, por lo que en el proceso de construcción de la imagen femenina, la industria predominante reproduce los estereotipos y sigue los cánones de belleza y la lógica del mercado. En el documental expresa que, por el contrario, la representación establece relación directa con la imagen de las personas retratadas, aunque esta pueda desviarse un poco de cómo son normalmente (Vallejo, 2010:112)

La convergencia entre cine documental y los feminismos ha sido una posibilidad de enriquecimiento intelectual y artístico recíproco. Debra Zimmerman expresa que los documentales se transformaron en un género significativo para la intersección entre el feminismo y el cine:

En los años sesenta, el movimiento feminista pretendía filmar alternativas a las imágenes presentadas por los medios masivos. En este entorno, las mujeres documentalistas comenzaron a deconstruir el sistema de producción de películas con el objetivo de personalizar y politizar el texto fílmico. (Zimmerman, citado por Jacobs, 1998)

El resultado no podía ser otro que el surgimiento de nuevos procesos, relatos y enunciaciones, expresa Marta Selva (2005), que devienen a menudo verificaciones de la precariedad de los modos con los que se ha construido, precisamente, la noción de “realidad”. Cineastas feministas de los años sesenta y setenta utilizaron diversas estrategias visuales y performáticas para enfrentarse a los sistemas de representación establecidos y proporcionar al texto fílmico femenino un sentido de contracine¹⁵ para generar un rompimiento de las fórmulas y procedimientos típicos que reproducen la mirada falocéntrica; producir un cine diferente que transmitiera otras representaciones femeninas.

Bill Nichols (1997) subraya que el feminismo ofreció las herramientas que necesitaba el discurso documental. Los testimonios de vida de las mujeres que ya no estaban contenidos dentro de los mitos masculinos sobre lo femenino requerían una reconceptualización que conduce a la reflexividad.

En los años sesenta surgieron dos tipos de documental feminista. El primero mostraba el activismo político de izquierda, que tenía como intención crear una conciencia social en cuanto a la explotación de la mujer obrera y su lucha por la

¹⁵ Para la teórica Claire Johnston un cine con una estética feminista debía ser un "contra-cine", esto es una estrategia revolucionaria "(...) un contracine feminista no sólo debe crear personajes femeninos positivos, que golpeen las conciencias del público." (Johnston, 1973, citado por Jacobs, 1998)

igualdad y la mostraba en constante relación con la sociedad, sus pensamientos y actitudes hacia el cambio.

El segundo expresaba una representación de la mujer burguesa, principalmente enfocada a incentivar la liberación de los papeles sexuales que confinaban su vida. No encauzaban su mirada hacia otros problemas sociales como la segmentación por clase, color de la piel o religión. Su principal búsqueda era la igualdad sexual, a través de la presentación de historias sobre homosexualidad y discriminación en los trabajos, causados por el estatus femenino y los estereotipos de género.

En la coyuntura entre el cine y el feminismo, en la década del 70, el documental permitió a las mujeres realizadoras filmar imágenes alternativas a los sistemas de representación hegemónicos. En esta etapa resaltaron obras como *Three Lives* (1971), *Self-Health* (1974), *Woman to Woman* (1975). Estas propuestas tenían la intención de personalizar y politizar el texto fílmico, como plantea Lasage:

Una película tras otra muestra a una mujer contando su historia ante la cámara. Por lo general se trata de una mujer que lucha por llegar a un acuerdo con el mundo público... Sin embargo las historias que nos cuentan las mujeres filmadas no son sólo *retazos de experiencia*. Estas historias tienen una función estética en la reorganización de las expectativas de la mujer espectadora derivadas de las narrativas patriarcales y en el inicio de una crítica de estas narrativas... La banda sonora del documental feminista suele estar constituida casi en su totalidad por la discusión intelectual, intensificada e introspectiva sobre rol y política sexual. La película pone voz a lo que el patriarcado había dicho en los medios de comunicación en nombre de las mujeres. Las nociones aceptadas acerca de las mujeres dejan paso a una efusión de deseos,

contradicciones, decisiones y análisis sociales auténticos. (Lasage, 1978, citado por Nichols, 1997:101)

En las últimas décadas del siglo XX sobresalen obras como *The Life and Times of the Rosie the Riveter* (1980) de Connie Field y *Paris Was a Woman* (1995) de Greta Schiller. “Por encima del sumo interés histórico de los temas desarrollados, los dos documentales son en sí mismos prácticas modélicas de este ejercicio de disidencia respecto a la hegemonía androcéntrica de la imagen documental” (Selva, 2005:72)

Resulta importante señalar que el cine documental feminista se desarrolla en las últimas décadas como uno de los espacios más creativos, gracias al nulo reconocimiento y control industrial que le ha permitido mayor libertad formal. Los feminismos han permitido al cine documental el desmontaje de su lógica convencional, ofrecer un nuevo punto de vista sobre el mundo, vislumbrar y brindarle importancia a los mecanismos de significación de los sistemas de representación de la cultura patriarcal, para luego reconstruir un discurso documental donde la imagen femenina se debevele como sujeto que también hace la historia.

Entre las contribuciones feministas a los nuevos lenguajes del cine documental que relaciona Marta Selva se encuentran: el desmontaje de la lógica convencional del documental cinematográfico y la construcción de otra forma de referir lo real, que incluye tanto el protagonismo de una nueva mirada o punto de vista sobre el mundo, como el reconocimiento de la importancia de los mecanismos de significación de los sistemas de representación propios de la cultura patriarcal, en la percepción e interpretación del mismo. (Selva, 2005:71)

Bill Nichols (1997) expresa que el feminismo ofreció instrumentos que necesitaba el discurso documental para provocar una reconceptualización radical de la subjetividad y la política, que consiguió a través de la programática de la concienciación un resultado comparable al de la reflexividad. El espectador, en

especial la espectadora, a través de los testimonios de vidas de mujeres que ya no estaban dominadas por las fábulas masculinas de lo que significa ser mujer, se encontró con una experiencia reexaminada.

El cine documental ha buscado, desde lo real, la duda, la interrogación, el desconcierto o la afirmación, las particularidades de las experiencias y la diversidad de las identidades femeninas. En su aspiración de encuadrar los signos de una nueva interpretación del mundo, a través de los novedosos tratamientos temáticos y formales ha visibilizado la autoridad de las mujeres y la necesidad de reconocerlas como fuentes de información y documentación.

Por su parte, Danae Diéguez plantea que la correlación entre las prácticas documentales y los feminismos se ha seguido en dos líneas principales: *“aquella que apela a los temas como evidencia de la discusión política que implica la ideología feminista, y otra que pone en discusión la representación de lo real sostenida en buena parte de los fundamentos sobre los que se erige el término documental.”* (Diéguez, 2014)

La primera se ha convertido en un ejercicio de activismo político y cultural imperioso y les ha dado voz a sujetos, principalmente a mujeres, que han estado invisibles en las narrativas tradicionales. Estas obras no transforman el lenguaje usado tradicionalmente en el documental para dar una imagen de veracidad a sus enunciados, emplean determinadas estructuras que ya tienen probadas su eficiencia narrativa.

La otra línea que plantea Diéguez (2014) –más próxima a los derroteros relacionados con las renovaciones que hoy le son consustanciales al cine documental– está en someter a un cuestionamiento profundo las estrategias de representación realistas y hacer evidente el dispositivo de manipulación que significa la representación misma del documental y que cuestiona la imagen “real” tomada tal cual.

La correlación entre el cine documental y el feminismo experimenta con la deconstrucción de los estereotipos estéticos de las mujeres que ha construido el cine tradicional para hallar una forma de creación propia e indagar en los nombres de mujeres que la cultura patriarcal ha omitido, en las historias que transgreden los moldes sociales y muestran que la vida está llena de matices. No existe una mujer con una esencia universal, existen seres humanos con diferentes historias que encuadradas en el discurso documental nos pueden acercar más a la diversidad de identidades, sin pretensiones absolutas.

1.3 El cine documental cubano: aproximaciones a las realidades femeninas

El cine cubano ha sido fundamentalmente un espacio masculino y perfilado desde la mirada de los hombres y como expresa Danae Diéguez, aún cuando lo femenino ha estado en el centro de atención de muchas películas de ficción y documentales, no implica que el lenguaje sobre el cual se sustenta la representación pretenda poner en crisis modelos hegemónicos en la gramática visual. La mirada del cine cubano responde principalmente a la ideología patriarcal; predomina la aprobación de sus estereotipos. En el ensayo *El cine de mi casa es macho, varón, masculino*, Diéguez precisa que dicha manifestación ha estado casi siempre intencionada desde los hombres y *“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.”* (Diéguez, citado por García Borrero, 2009)

Dean Luis Reyes (2010) plantea que el cine cubano ha edificado una mirada paternalista hacia los otros sociales (la mujer, el negro, el pobre) que a menudo se olvida de mostrarlos como subjetividades y formas de vida auténticas en sí misma, garantes de la heterogeneidad social. El documental cubano no ha dialogado lo suficiente con los modos de representación feminista y no ha encontrado en la crítica una coherencia que deleve y resignifique el texto fílmico desde ese

posicionamiento estético, ético y político que se apropie de los planteamientos de la teoría fílmica feminista.

En determinadas obras de la historia de la documentalística cubana se expresan problemáticas relacionadas con la mujer, sus conflictos y su posición social; además de otros tópicos que permiten un acercamiento a las relaciones de género, como la diversidad de masculinidades y feminidades, las identidades de género¹⁶ y la orientación sexual de sujetos pocas veces objetos de atención.

Por tanto, el interés de este epígrafe es realizar un breve recorrido histórico para distinguir un conjunto de regularidades temáticas y estilísticas, características y rasgos comunes presentes en las representaciones femeninas en el cine documental cubano y precisar cómo esas representaciones han interactuado con el canon hegemónico del cine cubano.

En los primeros años de la fundación del Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográfica (Icaic), algunos realizadores/as de documentales, han encarnado la complejización de lo femenino como tema, para lo que propusieron mostrar desde una visión distinta la situación de la mujer cubana, sus diversos conflictos y develarla como protagonista de la reivindicación de las mujeres en el proceso revolucionario. *La montaña nos une* (1961) de Jorge Fraga, *Coser y enseñar* (1962) de Idelfonso Ramos y *Palmas cubanas* (1963) de Rosina Prado, fueron los primeros en ocuparse de la mujer como sujeto.

Entre las mujeres realizadoras interesadas en contar sus experiencias y las de sus homónimas, Rosina Prado aborda en *Palmas cubanas* a la mujer y sus reivindicaciones, mientras que Sara Gómez nos entrega su obra, que como plantea Susan Lord, son trabajos originales y comprometidos, que ofrecen la posibilidad de indagar en un cine autobiográfico y autoetnográfico; además,

¹⁶ Identidad de género: sentimiento y conciencia de ser masculino, femenino o ambivalente, que constituye el núcleo que integra los restantes componentes psicológicos que conforman la sexualidad. Son las formas específicas de ser, pensar y sentir asumidas por los individuos desde las asignaciones sociales que los identifican como mujeres u hombres. (Mara, 2013)

sostiene la investigadora, revelan y exponen los encuentros entre diversas estructuras de poder, entre marginalidad y autoridad, entre las ideologías contestarias de género y raza. (Lord, 2013:27)

En *Guanabacoa: crónica de mi familia* (1966) mediante la autorrepresentación y a través de su historia y la de su familia, Sara Gómez representa desde otra mirada los conflictos determinados por la raza, la clase social y el género dentro de un contexto. El tiempo cultural muestra universos subjetivos de la memoria y la vida cotidiana, Héctor Veitía piensa: este documental “(...) *los demás los veían con ligereza, desde fuera, como algo exótico muy de ella, que hablara de su familia. Pero en realidad para Sara era un proceso de introspección (...)*”¹⁷ (Veitía, citado por Sánchez, 2010:149)

Jorge Luis Sánchez explica que este documental permanece vital y se confirma dentro de una corriente de documentales de ideas creados para hacer pensar y agrega: “*nunca antes el microcosmo de una familia negra sirvió al cine cubano para entender la complejidad racial de un país*” (Sánchez, 2010:150).

Por su parte, Inés María Martiatu expresa: “*Más bien creo que no interesó porque no se entendió. Muestra un mundo completamente desconocido y no respetado por algunos. Conocí a Sara lo suficiente para afirmar que ella sabía lo que estaba haciendo en todos los sentidos.*”¹⁸ (Martiatu, citado por Sánchez 2010:149). La directora reafirma que con esta obra, en sus textos fílmicos, existe una auténtica militancia a favor de los oprimidos, enraizada en su historia individual como mujer negra que cuestiona su realidad con un sentido definido, la búsqueda de nuevos cambios sociales.

En *Mi aporte* (1972), se muestra como un cine reportaje donde Sara Gómez investiga y cuestiona el desarrollo desigual de las mujeres y los hombres, rescata del silencio las voces de las mujeres. Susan Lord expresa que son captadas

¹⁷ Correspondencia postal con Jorge Luís Sánchez.

¹⁸ Correspondencia postal con Jorge Luís Sánchez.

trabajando en el central y en la fábrica de tabaco, el que sean por igual blancas, mulatas y negras trabajando, que experimente la no cumplida promesa de igualdad de género y que articulen esas expectativas de formas diferentes según sus contextos culturales; significa un esfuerzo de la realizadora por mostrar la cultura de género como fenómeno transcultural (Lord, 2013:31) y armonizar los supuestos del feminismo.

Berta Carricarte refiere que sus filmes documentales no pretenden dejar una marca estilística. Trabaja en favor del proceso de cambio social que investiga con su cámara, a su muy cierta manera; queda su huella sonora en voz de narradores o narradoras extradiegéticos, y su evidente aparición en la pantalla, porque ella misma es un elemento actuante que maneja el documental como herramienta idónea para desentrañar los acontecimientos registrados *in situ*, obsesionada por captar el presente que rueda vertiginosamente ante su cámara (Carricarte, 2013:15)

La obra de Sara Gómez es analizada primordialmente por sus valores estéticos, pero la crítica ha prescindido, en muchos casos, el estudio de su cine desde los presupuestos feministas. La mayoría de los estudios sobre el documental cubano tiende a obviar dos de sus realizaciones: *Atención prenatal* y *Año uno*, ambos de 1972, basados también en las experiencias de la realizadora con la maternidad, se valora en un sentido comprensible el cuidado prenatal. También se analizan los prejuicios de la embarazada, las consultas de puericultura y su importancia en el desarrollo del niño, respectivamente.

Sobre Sara Gómez expresa Jorge Luís Sánchez: *“Es una humanista que quiere poner todo en libertad, hasta dar candela, si fuera preciso en los cerrojos que obtusamente tranca y aprisionan. Deja en crisis disímiles conceptos considerados sagrados, como la maternidad y si estas persisten en la discriminación femenina”* (Sánchez, 2010: 209)

Por su parte, Gerardo Fullea plantea que sus propuestas cinematográficas son una muestra de la transformación artística que el arte ofrece de la vida real y luego agrega que sus creaciones atacan el machismo. Miran en lo malo que se enquistaba en el hombre y sus circunstancias que le impiden alcanzar la plenitud humana. (Fullea León, 2001:247)

Las creaciones de Sara Gómez marcaron la documentalística cubana y en ellas está su huella personal como esboza Sara Mas (2011); recorre mundos enmarañados, no para cuestionarlos, si no para reflexionar sobre las complejidades de la existencia humana. *“Buscaba la verdad a través del lente, verdad casi siempre polémica, como para buscarse problemas (...) se daba a la tarea de inquirir desde dentro.”* (González, 2001: 252)

La investigadora Sandra del Valle sostiene que su *“cine nos invita a cuestionar los roles de género¹⁹ establecidos, las estructuras del poder patriarcal, y su interacción con otros sistemas de subordinación, marginalización y opresión que han sido renaturalizados en tanto parte de la cultura cubana, no ya de una supuesta cultura marginal.”* (del Valle, 2013: 24)

La cubana como sujeto protagonista de la historia también fue llevada al documental por directores extranjeros. En *Ellas* (1964), el danés Theodor Christensen, a través de una estructura basada en el cine encuesta, se adentra en el universo de la mujer cubana para indagar sobre su proceso de liberación; y contribuyó a ampliar una mirada cuestionadora de los prejuicios imperantes en la época. También es oportuno mencionar la obra del argentino Alejandro Saderman: *Operación piccolino* (1970) que se aproxima a la labor de la mujer como operadora de pequeños tractores.

¹⁹ Son aquellos roles de hombres y mujeres que presentan diferencias de origen social, cultural e histórico. Ellos se relacionan con el comportamiento aprendido y puede ir cambiando con el paso del tiempo. Los roles de género se establecen mediante influencias de la familia, la comunidad, las escuelas, las instituciones religiosas, la cultura, la tradición, el folclore, la historia, los medios de información, las políticas, los grupos homólogos y el lugar el trabajo (Arias Guevara, Torralbas Fernández & Pupo Vega, 2013:361)

En la Declaración del 1er Congreso Nacional de Educación y Cultura de 1971, en relación con los medios de comunicación se pide *“la continuación e incremento de películas y documentales cubanos de carácter histórico como medio de eslabonar el presente con el pasado (...)”* (Declaración del Primer Congreso Nacional de Educación y Cultura, 1971, citado por Sánchez, 2010); por tanto los filmes relacionados con otro tipo de temáticas vieron limitada su producción.

[...] *“los años sesenta se ha hecho referencia como los de la “década gris” de la cultura cubana, por causa del estancamiento burocrático que afectó a muchas manifestaciones artísticas en ese lapso”* (Naito López, 2004). Los cambios acontecidos en la política cultural y en la sociedad, mediaron definitivamente en que las obras documentales privilegiasen temas sobre sucesos políticos, sociales e históricos para glorificar la obra social de la Revolución, muchas veces con visiones encomiásticas y reducidas de la compleja realidad cubana.

Pero como plantea Jorge Luís Sánchez:

Para suerte del patrimonio artístico de la nación están otros: los que complejizan, los que asentaron la crítica, la diversidad y la duda. Miradas definitivas que defendieron la autonomía del arte y una utopía, al precio, según las coyunturas, de coincidir siempre con el deber ser. (Sánchez, 2010:275)

Los documentales de las décadas del 60 y 70 que se acercaron a las realidades de la mujer cubana, pudieran considerarse como las nacientes expresiones de un contracine feminista; porque inauguran temáticas y procesos de autorrepresentación que el panorama cinematográfico no poseía y suponen una búsqueda artística que intenta quebrar moldes sociales rígidos.

Según la documentalista Marina Ochoa la década de los ochenta fue compleja socialmente:

Sin embargo, en el ámbito cinematográfico se produjeron hechos que repercutirían de una manera determinante en la década de los noventa. Estos son la fundación de la Escuela de Cine de San Antonio de los Baños, la formación de los grupos de creación del ICAIC, y la paralización de la industria cinematográfica incluido el ICAIC entre 1989 y 1990. Y ya en los años noventa la creación de la Escuela de Cine, Radio y TV del Instituto Superior de Arte. Todo esto combinado con la irrupción del video y la técnica de edición no lineal, cambió drásticamente la manera de concebir el cine. (Ochoa citada por Borrero, 2015)

Por otra parte, “Los ochenta, fueron años de reformulación de la política cultural cubana, en los cuales predominó una ansiedad por problematizar el arte y vincularlo con la realidad social. En esta etapa tuvieron acceso al documental otras talentosas nuevas figuras que realizaron obras meritorias de diversos temas”. (Naito López, 2004).

En los finales de los años 70 y principios de los 80, mujeres procedentes de los Estudios Fílmicos de las FAR, de los Estudios Cinematográficos del ICRT y del Icaic abordaron la realidad desde un punto de vista muy personal por el que pasaba la condicionante de género, pero como plantea Danae Diéguez, casi siempre sus propuestas quedaron invisibles o disueltas dentro de un patrón masculino característico del canon cinematográfico cubano.

En obras como *Corresponsales de guerra* (1986), de Belkis Vega, *Cuando una mujer no duerme* (1984) y *Una más entre ellos* (1988), de Rebeca Chávez y *Esa mujer de tantas estrellas* (1988), de Mayra Vilasís, “se revela una mirada al gran relato épico cubano desde una perspectiva que (re)presenta sujetos muchas veces ignorados por la historia, en algunos casos, mujeres preteridas en ese relato histórico”. (Diéguez, 2009: 137)

El documental de Mayra Vilasís, *Esa mujer de tantas estrellas*, nos acerca a la historia de la capitana Adela Azcuy, que participó en las guerras de independencia. Danae Diéguez expresa que en esta propuesta cinematográfica nos muestra un rostro desconocido de nuestras epopeyas con las imágenes y la banda sonora, no hay diálogos, ni las clásicas entrevistas para narrar la vida de esta mujer “que no fue solo la cuidadora de enfermos, espacio en el que la Historia siempre ha ubicado a las mujeres (...) sino una guerrera”. (Diéguez, 2010:157).

La temática de la discriminación hacia la mujer reaparece, también por estos años con dos documentales que representan el fenómeno desde puntos de vista diferentes: *Mujer ante el espejo* (1983), de Marisol Trujillo, una de las documentalistas cubanas más implicadas con las imágenes feministas y *Ella vendía coquitos* (1986), de Gerardo Chijona.

La primera, desde otra mirada, analiza la maternidad como un proceso contradictorio: hermoso y a la vez contradictorio para la mujer. Marisol Trujillo indaga en la historia de la bailarina Rosario Suárez (Charín); sus sacrificios, sus renunciaciones para triunfar en una profesión en la que el cuerpo es esencia. “Luego de ver *Mujer ante el espejo* uno piensa un poco más en la discriminación de la mujer, y en la maternidad. Y también en el rol paterno”, expresa Jorge Luis Sánchez. (Sánchez González, 2010: 293)

En este documental se evidencia cómo los roles tradicionales de género violentan la vida de la mujer; mientras a ella se le ve bastante sola en la vida doméstica y maternal, el esposo/padre lee y escribe en el estudio, la figura masculina alejada de las responsabilidades como cuidador también de su hijo. En la naturalidad que se muestra la escena radica la denuncia. Rosario se debate en dos espacios, el privado y el público, en una carrera en la que el cuerpo es fundamental y en él convergen esos dos mundos opuestos. Danae Diéguez expresa: “Por ello, el espejo como posibilidad de autorreconocimiento y por tanto de salvación, de búsqueda del equilibrio.”(Diéguez, 2010:159)

Ella vendía coquitos, nos acerca a la vida de una joven que se enfrenta a las dificultades que impiden la realización personal. Ella se desempeña como técnica en fundición de metales y su condición de mujer es motivo de discriminación en esferas de la vida laboral. El documental muestra la voluntad de una mujer que busca un lugar en el espacio público.

Los documentales de los ochenta, al igual que las obras precedentes, no estuvieron concebidos a partir de una intención marcada en el género, sino en el reflejo de conflictos y reivindicaciones de la mujer cubana, sobre todo a través de procesos de autorrepresentación y autorreconocimiento influenciados por la obra de Sara Gómez.

Según Danae Diéguez (2009), estos documentales “inquietan por la trasgresión temática desde el punto de vista de género. Sin embargo en las representaciones aludidas no encontramos desafíos que desde el lenguaje subviertan un esquema típico, sobre todo por aquellos años 80”. La novedad estuvo, no obstante, en la exploración y representación, desde el lenguaje, de la identidad personal, deseos y miedos de la mujer cubana.

Los noventa fueron una etapa difícil para el cine cubano por la crisis económica. El declive del Icaic como entidad rectora de la producción cinematográfica en Cuba, debido, entre otras razones, a la constricción de los presupuestos. Esto obligó a los realizadores/as a buscar alternativas para continuar filmando, razón por la cual la gran mayoría de los documentales del período fueron realizados gracias al financiamiento de entidades extranjeras, o siguiendo variadas rutas de producción al margen del cine oficial.

En este contexto empiezan a producirse de forma progresiva documentales que tratan asuntos sociales que eran tabú para los medios de comunicación, como la sexualidad, el travestismo, la homofobia y la prostitución. Entre los más arriesgados se encuentra: *Y hembra es el alma mía* (1994), de Lizette Vila, sobre jóvenes que se debaten en la contradicción de su sexualidad.

Lizette Vila convierte sus documentales en constante mirada a las concepciones del feminismo. Sus protagonistas transgreden los estereotipos o muestran realidades silenciadas. En sus creaciones aparece historias de mujeres y hombres infectados de VIH en Cuba, homosexuales, travestis, transexuales, discapacitados. Esta realizadora se ha transformado en referente obligatoria en nuestro país cuando se analiza el tema de la relación entre género y creación audiovisual (Guerra Márquez & Espinosa Naranjo, 2014)

Con un pensamiento que apuesta por la participación de los públicos en los procesos de creación y recepción de sus propuestas artísticas Lizette Vila dirige el Proyecto Palomas. Las obras documentales de este colectivo se caracteriza por el empleo de códigos televisuales y la coherencia del discurso en el tratamiento de problemas escasamente abordados en los medios de comunicación de la Isla. (Oliveras, 2013)

En esta etapa uno de los documentales más interesantes es *Las cuatro hermanas* (1998), de Rigoberto Jiménez, producido por Televisión Serrana. En él, su realizador da a conocer el punto de vista de la mujer del campo y para ello refleja la vida de cuatro mujeres del entorno serrano que deciden vivir solas, no casarse y atender una finca. Según Jorge Luis Sánchez, “aunque todavía la mirada masculina prevalece en el intento de entender y reflejar el mundo femenino, discusiones recientes, de género, tienen a este filme como uno de los acercamientos más diáfanos e inteligentes que sobre la mujer ha hecho en Cuba el cine documental en los últimos años”. (Sánchez González, 2010: 330)

En este filme percibimos el cuestionamiento de diferentes temas sobre la condición femenina que es resultado de una larga tradición de machismo, además muestra que en la sociedad patriarcal, la soledad de la mujer pudiera ser el precio que debe pagar como compensación por alcanzar la emancipación y como recurso para desnaturalizar la discriminación.

Esmeralda (2000) un documental de Adolfo Llauradó que no pretende comunicar ideas moralizantes sino visualizar a una anciana que se presenta ante la cámara sin simulaciones para expresar que el goce de su existencia fue y será la putería. Ella narra que fue prostituta y que se escapa del asilo, donde transitan sus días, “para visitar un amigo con quien se acuesta por algún alimento, dinero o para amilantar la soledad.” Una de las revelaciones que aportó este filme al movimiento cubano de cine documental, expresa Jorge Luis Sánchez, es el respeto sin escamoteo a la diversidad” (Sánchez González, 2010:339)

El documental cubano ha mostrado el universo femenino como tema, pero su recorrido permite aseverar que todavía las mujeres, a finales del siglo XX, no son captadas por el lente documental en una dimensión plena, que exprese la diversidad de identidades y con un lenguaje cinematográfico que altere los estereotipos femeninos naturalizados en la sociedad patriarcal.

CAPÍTULO II: LAS IMÁGENES DE LAS MUJERES EN EL CINE DOCUMENTAL DE LA NUEVA GENERACIÓN DE CINEASTAS CUBANAS/OS DESDE LA PERSPECTIVA DE GÉNERO

2.1 Acercamiento al cine documental de la nueva generación de cineastas cubanas/os

La nueva generación de cineastas cubanas/os que comenzó a germinar –finales de los 90 y principio del siglo XXI– en una etapa de incertidumbres nacionales, posee un componente en común que caracteriza en los artistas: la necesidad de captar la esencia humana y sus conflictos en su espacio y momento. Sus obras proponen búsquedas que se transforman en ensayos diversos y también en el despliegue de sus ansias por narrar historias que el discurso tradicional cinematográfico había soslayado en el repetitivo relato heroico. Las/os documentalistas jóvenes, a tono con su tiempo expresa Lino Verdecia desafían y procesan “*de modo artístico realidades que son inocultables, (...) que existen escollos que salvar, atavismos que erradicar –o al menos, actualizar-, escaños a los que ascender*”. (Entrevista al crítico de cine e investigador Lino Verdecia, 28 de mayo 2015).

El cine cubano de hoy está marcado por la urgencia de reflejar el mundo. Enuncia Gustavo Arcos Fernández que las obras de la nueva generación de cineastas pretenden ofrecer esa otra cara de la vida, a veces amarga, cruda y dura. La juventud que se adiestra en los andares de la creación intenta desquitar disfraces que atrofian la comprensión de lo que somos, más allá de las ilusiones y hallar rostros más humanos. Entre fluctuaciones y aprendizajes esta nueva generación de cineasta gesta nuevas miradas que sin ingenuidades, proponen un arte siempre perfectible; pero sin duda resulta indispensable que tanto la crítica como la investigación científica indaguen en sus particularidades.

En este epígrafe es necesario hacer énfasis en determinados elementos que facilitaron la producción cinematográfica de la joven generación. Ante todo, conviene subrayar la aproximación de Cuba al estallido tecnológico internacional, el surgimiento de la Televisión Serrana, las producciones de los Telecentros y de las facultades de cine, radio y televisión pertenecientes al Instituto Superior de Arte; así como las de la Escuela Internacional de Cine de San Antonio de los Baños, junto a los factores económicos y sociales de las últimas décadas, han contribuido a la descentralización de la producción cinematográfica en el país. Ello no niega que –si bien el cine cubano ya no tiene que esperar por la industria centralizada– aún la mayor parte o peso institucional continúa en manos del Icaic²⁰.

Estos nuevos y alternativos espacios de producción cinematográfica permiten a la nueva generación de cineastas crear su camino de búsqueda creativa. A partir de una nueva mirada cuestionadora y desprejuiciada a los problemas tanto humanos como sociales que existen en nuestro país.

Para acercarnos a las creaciones de la nueva generación de cineastas, resulta imprescindible en este epígrafe hacer referencia a las Muestras de Nuevos Realizadores o Muestra de Cine Joven ICAIC²¹, donde se dan a conocer, fundamentalmente sus creaciones y se ha convertido en el lugar de confrontación artística para la mayor parte de la juventud que pretende dejar su huella en la creación cinematográfica. Por lo cual se ha convertido en una especie de resonancia de lo que sucede con el cine joven de Cuba.

La Muestra de Nuevos Realizadores es un espacio consolidado, lo que en un inicio se consideraba una ilusión de impredecible destino, tal como expresa el periodista Pedro de la Hoz, ha devenido territorio para la evolución y la depuración

²⁰ El Cine Cubano, estructurado durante medio siglo por la institucionalidad cultural de Icaic como monopolio absoluto de la producción, distribución y promoción cinematográficas

²¹ La primera de las Muestras, tuvo lugar entre el 31 de octubre y el 3 de noviembre de 2001. Es un evento anual auspiciado por el Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos.

del talento, en un arte que por sus particulares, involucra recursos técnicos y logísticos, no solo para realizar el proceso creativo sino también para asegurar su recepción pública. (De la Hoz, 2010). La realizadora Ariagna Fajardo (2014), miembro del comité organizador de este evento, declara que para los creadores/as de otras provincias del país La Muestra resulta mucho más importante, porque ofrece la posibilidad de venir una vez al año a La Habana y enseñar sus trabajos y vincularse con los debates.

La realizadora cubana Alina Rodríguez coincide que La Muestra es el espacio donde actualmente la juventud *“pueden mostrar sus obras, confrontarlas, ver lo que está pasando y lo que están haciendo los demás”*. (Rodríguez, 2011:61) Por su parte, Esteban Insausti expresa que La Muestra ha acercado la imagen del nuevo director, productor, fotógrafo y editor que tienen otros conceptos a una industria que estaba sumergida en sus propias dinámicas y conflictos financieros. *“La Muestra es el espacio donde yo nací, yo soy un hijo de la misma”* (Insausti, 2011:55).

El director de cine Fernando Pérez, quien fue organizador y presidente de la Muestra, explica: *“Lo que está ocurriendo a partir de la tecnología digital, de que pueda existir ya, y es un hecho, un cine independiente²² que no tiene que esperar por la Industria para expresarse, es un fenómeno del cual la Muestra es eco”* (Pérez, 2011:195). Aunque en el imaginario social de los cubanos y cubanas, nuestro cine aún se circunscribe a aquel que se produce, distribuye y promueve desde la industria.

Como otros elementos importantes para comprender la importancia de este evento, se debe apuntar que su programa incluye la exhibición de obras en pantalla, los debates con público y especialistas, los homenajes a figuras cumbres

²² El cine independiente en Cuba tiene características diferentes que en otros países, sobre todo porque no tiene espacios de distribución. Estas producciones no solo resultan en obras notables, sino que registran la creación de los nuevos modos de trabajo y de autoridad cultural que se despliegan en estas dinámicas de apertura artística y económica (Ramos, 2013)

de la cinematografía nacional, el diálogo con realizadores y técnicos de otras décadas y las presentaciones de filmes extranjeros. Estos sucesos son suficientes para considerar a La Muestra Joven ICAIC como un momento significativo que permite conocer el pensamiento de las nuevas generaciones con respecto a los fenómenos y problemas de su tiempo desde sus propuestas cinematográficas. Pero hay que precisar que realmente lo que trascenderá de La Muestra son las obras cinematográficas que en el futuro se podrá comprender con mayor profundidad y saber si realmente proponen una experimentación profunda. (Stusser & C. Ríos, 2011).

Por su parte, en su ensayo *Insurgencia, dinámica y potestad del cine joven en Cuba*, Joel del Río expone una selección de las temáticas que se tratan en las propuestas cinematográficas de la nueva generación de cineastas (Del Río, 2011:181):

- Pobreza material, gente olvidada y ruralidad,
- Niños y jóvenes ante el problema de la emigración,
- Presiones ejercidas por la historia y la cotidianidad sobre el individuo,
- Homenajes antiacadémicos a protagonistas de la cultura,
- Erotismo, diversidad sexual y políticas de género,
- Desencanto, pesimismo, antiutopía,
- Experimentalismo y baja narratividad,
- Jóvenes marginales, aburridos o en el borde,
- La ancianidad que juzga o recuerda,
- Violencia doméstica y social.

Particularmente, en la elección de los documentales que concursan en La Muestra se encuentra un compuesto de tópicos, lenguajes y puntos de vista que se presentan con diversidad artística y sentido reflexivo para generar la necesaria polémica. En este evento destaca la reanimación del documental, bastante estancado en los predios de la producción institucional²³. (Del Río, 2010: 177). Los documentales se aparecen como cronistas de realidades contemporáneas selladas por la dureza del entorno, al mostrar problemáticas de alcance social y personal desde contextos que testimonian el sostén cotidiano. Desde inicios de la primera década del siglo XXI, expresa Dean Luis Reyes (2010) el develamiento de nuevas subjetividades y espacios sociales en el documental cubano, no ajustables al canon heroico preponderante dentro del cine cubano, representó un estremecimiento interpretativo de la realidad.

En este sentido, también hay que precisar que esta nueva generación sigue los pasos de sus precedentes, nombres como Sara Gómez, Nicolás Guillén Landrián, Santiago Álvarez, entre otros, imprimen huellas en sus creaciones. Por eso Esteban Insausti apunta:

El cine documental cubano me mostró la posibilidad de convertir el encargo panfletario en obra de arte, con una experimentación depurada desde lo rudimentario. El empleo del ingenio sobre la precariedad para compartir la visión del mundo desde el arte. El cine documental cubano me regaló cierto camino hacia la autenticidad, la posibilidad de un lenguaje propio, aun siendo una cinematografía joven y del tercer mundo. (Insausti, citado por Sánchez, 2010:352)

El cine documental de la nueva generación, ha creado su lugar en el cine cubano y nos demuestra la constancia de los realizadores y realizadoras que aunque han

²³ Para el crítico Joel del Río entre los principales problemas del documental institucional en Cuba pueden apuntarse el exceso de apología y exégesis, la confusión de los realizadores respecto al reportaje televisivo, la violación del punto de vista y de los principios dramáticos elementales, la sobreabundancia de didactismo y de convenciones, y el uso pedestre y poco creativo del archivo de entrevistas. (Del Río, 2010: 177)

tropezado con desilusiones y frustraciones no han abandonado las ansias de hacer cine. Sus obras responde a inquietudes creativas, espirituales, profundizan en la realidad nacional y promueven indagaciones críticas que se transforman en develamientos.

En estas creaciones prevalece la polémica sobre diferentes temática, desde distintas posiciones estéticas, aunque la renovación que ofrecen a la producción cinematográfica se encuentra principalmente en el tratamiento de los contenidos y las maneras diferentes de entender la realidad. Por eso, es pertinente tener en cuenta este planteamiento de Gustavo Arcos Fernández:

Y es que los nuevos realizadores no hacen otra cosa que visibilizar o tratar de interpretar a su forma todas esas tensiones y dilemas de la sociedad. (...) con energía y también con sentido de pertenencia. Pretender que sigan los mismos caminos, sueños, ideas y utopías que sus predecesores sería anularnos como generación, legitimar un dogma y convertir en nada el propio concepto de Revolución. Al igual que sus mayores lo hicieron en su tiempo, los nuevos buscan la verdad de las cosas aunque esa verdad pase por su propia subjetividad y es que de eso se trata si de arte y compromiso estamos hablando. (Fernández Britto, 2010)

La realizadora Ariagna Fajardo refiere que en Cuba se produce suficiente documentales en la actualidad sobre todo de forma independiente. Cuando analizamos todos los materiales que se presentan en la Muestra, vemos audiovisuales muy logrados, otros no tanto, pero creo que lo más interesante es la variedad de temáticas, de maneras de acercarse a la realidad, de la forma de contar las historias, que reflejan, en definitiva, la Cuba de hoy, una Cuba bien diversa. (Fajardo, citada por González, 2014)

En el caso de las propuestas de las nuevas realizadoras, La Muestra Joven ha sido receptora de nuevas realizadoras que confieren propuestas temáticas y de búsquedas de lenguajes renovadores al cine documental, directoras como Heidi Hassan, Patricia Ramos, Susana Barriga, Milena Almira, entre otras, desmontan las habituales formas de narrar y representar de nuestro audiovisual como señala Danae Dieguez:

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. (...) han construido contra-narrativas, o lo que me gusta llamar “atisbos 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. (Diéguez, 2012)

En efecto, el documental de la nueva generación de cineastas coloca su mirada en el paisaje social cubano que inspira suficiente, principalmente en zonas poco atendidas por los medios de comunicación o tratados desde un triunfalismo. En cuanto a los tratamientos prevalece todavía la confusión entre el reportaje televisivo, violación del punto de vista y de los principios dramáticos, pero cada una de las nuevas ediciones de las Muestras de Nuevos Realizadores, asombran obras que emprenden búsquedas críticas reveladoras. Igualmente se consagran con mayor frecuencia a captar configuraciones individuales, fragmentarias y artísticas, sin descuidar los componentes sociológicos y culturales de cada personaje.

2.2 Encuadres al documental de la nueva generación de cineastas desde la perspectiva de género

La producción documental cubana en los últimos años muestra un panorama mucho más coherente y constante en el tratamiento de las representaciones de

género desde las convenciones habituales de representación hasta las búsquedas más atrevidas que se desprenden de estas maneras tradicionales de representación. En tal sentido conviene tener cuenta la reflexión de Danae Diéguez al referirse que la crítica no ha apreciado con profundidad la importancia de posicionar estas temáticas que son alarmantes *“para una sociedad que intenta redefinirse y encontrar el camino de la equidad y en otro sentido, al estar muchas de estas representaciones ubicadas dentro de ciertas pautas legitimadas en los lenguajes del documental, no han llamado la atención de los análisis críticos por su “poco riesgo” visual.”* (Diéguez 2013:2)

De esta manera, en el discurso documental de la nueva generación de cineasta se vislumbra un interés por representar contenidos relacionados con la orientación sexual, identidad de género, la violencia de género²⁴ y la violencia simbólica²⁵, el erotismo femenino, las relaciones entre espacio público/espacio privado, el tratamiento del cuerpo, entre otros, que han sido redimensionados con mayor conciencia por parte de las realizadoras y realizadores aunque en muchas ocasiones no significa que tenga un conocimiento de la elementos teóricos de los estudios de género. Como ilustra la declaración de la joven realizadora cubana Maryulis Alfonso: *“No me considero feminista y conozco muy poco sobre teoría de género; pero sí me interesa trabajar historias en las que los roles protagónicos sean fundamentalmente mujeres, porque creo que puedo narrar mejor desde un punto de vista femenino”* (Alfonso, 2014)

²⁴ Violencia de género: todo acto u omisión intencional que tiene lugar en el ámbito de las relaciones interpersonales, basado en desigualdades por razones de género, que provoca daños físicos, psicológicos y/o patrimoniales causando irrespeto a los derechos individuales. La violencia de género es un mecanismo de la sociedad patriarcal para mantener el poder masculino y la subordinación femenina en que se sustenta. La cultura patriarcal o machista se expresa a través de normas sociales y culturales que, afianzadas por la tradición, intentan garantizar la sostenibilidad de ese poder masculino (Moya Richard, 2014)

²⁵ Violencia simbólica: violencia amortiguada, insensible e invisible para sus propias víctimas, que se ejerce esencialmente a través de los caminos puramente simbólicos de la comunicación y el conocimiento (prácticas culturales, artes plásticas, artes visuales, música, audiovisuales...)(Mara, 2013)

Los documentales *Extravío* (2007) de Daniellis Hernández y *The Illusion* (2008) de Susana Barriga, proponen temáticas que expresan relatos creados desde subjetividades en las cuales prevalece la autorrepresentación en medio de las grandes urbes. El traslado físico, articula el viaje interior del encuentro y desencuentro con ellas mismas. (Diéguez, 2012)

En el documental *The Illusion* (2008) de Susana Barriga, la joven realizadora con afán indagatorio, expone el conflicto que la ha llevado hasta Inglaterra: el reencuentro con su padre, al que apenas conoce. Susana, utilizando una cámara oculta muchas veces desenfocada, rastrea en su historia personal, este recurso concede un carácter lúgubre y triste a los espacios en correspondencia con la situación de desaliento y desilusión que experimenta su realizadora/protagonista.

La dimensión personal que muestra en el descubrimiento de su estado interior, permite que la mujer se revele como sujeto transgresor que busca su historia: su origen familiar para analizarse a sí misma. Su búsqueda la conduce al encuentro con un individuo paranoico que le niega un espacio en su vida.

En la reacción del padre, su discurso y comportamiento representan estereotipos de la sociedad machista, pues no le pregunta a su hija qué carrera ha elegido, ni cuál es su proyecto de la vida. El padre asume que su hija pretende depender de él, mira a las mujeres como seres incompetentes que no pueden crearse su destino. Mientras ella solo intenta desde su creación comprender sus miedos, angustias, sueños y contradicciones. También Danae afirma:

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(...) 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.(Diéguez,2012)

En *Extravío* (2008) de Daniellis Hernández, también revela a su directora en un proceso de autorreconocimiento y tiene elementos de encuentro con *The Illusion*, pues convergen la autorrepresentación y el escenario en que se despliega la historia. La cámara transita la ciudad y se detiene en las personas negras para develar a través de un espejo que restablece la imagen de la realizadora, negra también, con la cámara en la mano. *“Pero no puedo tocarlos, no puedo hablarles, ellos no me ven. Esta ciudad es demasiado fría, ellos están demasiado estáticos”*, dice Daniellis (Diéguez, 2012)

La realizadora intenta encontrarse a través de la gente negra que vive en Londres, perdida espiritualmente en el espacio físico y separada de sus orígenes es que encuentra diferencias y parecidos. En su búsqueda de afinidades para realizar el documental, más o menos profundo. Joel del Río (2012) apunta que la directora esperaba hallar indigencia, antipatía y exclusión, pero se percata que está partiendo de prejuicios, y que carece del tiempo y de posibilidades para realizar un documental profundo orientado a las coincidencias, en Cuba y Gran Bretaña, de variables como sexo femenino, raza negra y migración al Primer Mundo. El inconveniente de investigar tales temas, la conduce al extravío de sus propósitos iniciales, como se comunica desde el título. Al final la directora expresa:

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.

El mundo de Raúl (2010), de Jessica Rodríguez y Zoe Miranda, cuenta la historia de un hombre común que, tras la fachada de hombre trabajador y respetable, irrumpe en la vida social violentando el espacio público de las mujeres. Sus realizadoras, representan en el rol de antihéroe a un sujeto dividido, en conflicto consigo mismo; caracterización que no pretende demonizarlo, sino por el contrario, muestra una mirada reflexiva, que no intenta explayar los rasgos negativos del protagonista.

En este documental el montaje alcanza notoriedad en esta producción y concibe una puesta en escena que permiten revelar al protagonista en los procesos de enfrentamiento a fuerzas que retardan o frustran el alcance de sus deseos, Raúl atrapado entre la pulsión de su libido y la necesidad de autoafirmarse.

Resulta indispensable en este mapeo del cine documental cubano de la nueva generación de cineasta desde la perspectiva de género referirnos a *¿Grandes Ligas?* (2008) del realizador Ernesto Pérez Zambrano que aborda el asunto del béisbol femenino en Cuba en la actualidad. En este documental se recoge testimonios de mujeres que participaron en la Liga de 1940, de las jugadoras actuales y de aficionados a este deporte. El director nos muestra como un grupo de mujeres retan la pertenencia que los hombres creen tener sobre este deporte en la Isla; entrenadas por el antiguamente lanzador Lázaro de la Torre, con esta práctica también desafían una sociedad donde predominan el machismo, los prejuicios y las carencias cotidianas. En tal sentido, conviene tener en cuenta la reflexión de Ernesto Pérez:

Grandes Ligas (...) fue un proyecto de tesis que estaba bien enraizado, que teníamos muy claro lo que queríamos hacer en nuestra obra creativa, que tiene que ver con el feminismo, la apuesta por transgredir los límites del patriarcado y visibilizar estos sujetos transgresores. También que denunciara esa hegemonía de clases,

de razas, de culturas, del etnocentrismo y esa fue nuestra propuesta.

(Pérez citado por Madruga Hernández, 2014)

En otras propuestas este realizador superpone la mirada de género con otras problemáticas sociales. En *Madre, la tierra* (2011) nos presentan dos familias del Escambray con sus criterios e inquietudes acerca de la realización personal y las aspiraciones de la juventud en el campo cubano, inmersas en sus relaciones de género. Como expresa Ernesto Zambrano: “*en mis obras ya no puedo dejar atrás la perspectiva de género, ni el feminismo. Son aspectos o cuestiones que he ido incorporando, ya sea por la experiencia de vida y esta misma experiencia me llevó a ponerle nombre a esas inquietudes.*” (Pérez citado por Madruga Hernández, 2014)

Lo expuesto anteriormente demuestra la necesidad de la nueva generación de cineastas de visualizar a las problemáticas de género en la producción de documentales. Además, es visible la representación de las mujeres, sus conflictos y sus logros donde, tradicionalmente, ha faltado como protagonista que rompe estereotipos de género, no solo en los relatos, también en la producción audiovisual, asumidas mayoritariamente por realizadoras, lo cual expone su identificación con los conflictos femeninos y la coherencia con que se plasma la representación de la identidad desde esta mirada de género.

Cuando se realiza una lectura de género, que indague más allá de la historia y reconstruya significados, a partir de los postulados de la crítica fílmica feminista se percata que en el cine documental de la nueva generación cubana de cineastas, independientemente de las fisuras expuestas, continúa existiendo una mirada masculina, incluso desde las propias mujeres. En el cine documental cubano todavía no se ha experimentado lo suficiente con formas de representación que busquen reposicionamientos desde el lenguaje que cuestionen las estrategias de representación realistas. “*El qué ha sido significativo porque nos devela historias de mujeres necesarias, pero el cómo, y el para qué pertenecen todavía a un*

terreno habitado, nombrado y tomado a las representaciones androcéntricas.”
(Diéguez, 2012)

Por eso resulta oportuno tener en cuenta la siguiente consideración de Jorge Luis Sánchez:

Me atrevo a decirles que si hay todavía una zona virgen por recorrer, esa es la que puede devolvernos una mirada a la sociedad desde el feminismo. Cuando se subviertan los códigos clásicos de narración que han sido estructurados históricamente por los hombres, la historia nuestra (...) podrá ofrecernos diversas lecturas, y con eso se producirá una excepcional rebelión en las formas” *(Sánchez González, 2010:147)*

A pesar de los avances mostrados respecto a la expresión de las problemáticas de género en las producciones documentales de la nueva generación de cineastas en la Isla; todavía están lejos de acabarse los abordajes temáticos y las estrategias formales que al poner énfasis en las complejidades de la relación entre los géneros nos ofrezcan desde la creación fílmica una mirada cuestionadora de las supuestas esencias culturales que encorsetan y esterilizan al ser humano. También resulta fundamental que los críticos y críticas de cine se apropien de los presupuestos de la crítica fílmica feminista para que sus juicios y revelaciones se construyan desde una mirada conocedora y sensibilizada con estas temáticas.

2.3 Análisis de las imágenes de las mujeres en la muestra seleccionada

En este epígrafe se expone un modelo de análisis de las imágenes de las mujeres desde la perspectiva de género de los documentales seleccionados. Los documentales escogidos participaron en la Muestra Joven ICAIC durante las ediciones del 2010 al 2013. El estudio de los mismos parte de las propuestas de la crítica fílmica feminista para examinar su construcción textual ahondando en las

dimensiones estéticas de la creación cinematográfica que articulan la representación de la mujer.

En cuanto al análisis de contenido como método, el mismo es utilizado con el propósito de indagar en los significados y contenidos subyacentes en la obra seleccionada. De igual manera este método es válido para enfatizar en los elementos explícitos y valorar de qué forma la documentalística analizada construye la imagen femenina. El análisis de contenido se realizará uniendo dos criterios fundamentales: el criterio de cantidad/calidad y el criterio discriminativo. El criterio de cantidad/calidad se ocupa esencialmente del campo intratextual, pues se enfoca en el análisis de los elementos que forman los textos²⁶. Dentro de este empleamos la estrategia intensiva. En esta estrategia se analiza una amplia cantidad de elementos del texto, *“entre los que se considera las relaciones sistémico estructurales de esos elementos entre sí y con el todo textual”* (Álvarez & Barreto Argilagos, 2010:241) que resulta fundamental para este estudio.

Por otro lado, a través del criterio discriminativo, se permiten las relaciones más allá del texto y se definen dos estrategias: las intertextuales y las extratextuales. En este análisis de contenido será aplicada una estrategia intertextual pues la misma: *“analizan el contenido de un texto desde el punto de vista de su relación con otros textos”* (Álvarez Álvarez & Barreto Argilagos, 2010:241). Esta posibilidad que ofrece la estrategia intertextual resulta esencial en esta investigación para determinar generalidades en la representación de la mujer en la nueva generación cubana de cineastas.

El análisis de contenido se centrará en aspectos determinados que serán definidos con una serie de indicadores; se establecieron de tal manera que siempre converjan elementos de la construcción del texto cinematográfico, específicamente el cine documental y la representación de género:

²⁶ En este sentido es importante definir el texto como concreción de procesos comunicativos, es la unidad con la cual trabaja el análisis de contenido en las investigaciones cualitativas sobre cultura y arte. (Alvarez Alvarez & Ramos Rico, 2003:135)

Título: primer significante de la obra

Realizadoras o Realizadores:

Tema:

Lenguaje cinematográfico:

Planos y secuencias:

Medios expresivos cuyos elementos incluyen el encuadre, la iluminación y otros aspectos de la composición visual. Resultan fundamentales en la atmósfera dramática del filme, por lo que constituyen una categoría fundamental para analizar las imágenes de las mujeres.

Montaje:

El ordenamiento de los diversos elementos fílmicos (planos, secuencias, sonidos...), según un plan o propósito expresivo y cinematográfico en general, en pos de una unidad de significados más íntegros y trascendentes que los de cada factor por separado o su simple suma (unidad que incluso confiere a estos una nueva o completa validez, los “resignifica”). (Rojas Bez, 2013:82)

En realidad, el montaje queda implícito en las secuencias, pero a menudo adquiere connotaciones tan decisivas que gana especial relevancia para el análisis.

Banda Sonora:

La banda sonora incluye el sonido, la música, la voz de los entrevistados/as o testimonios. Con este indicador se examina cómo funciona el discurso sonoro cuando interactúa con el significado o sentido del discurso visual, con respecto al tema de las imágenes de las mujeres.

Iconografía de la mujer²⁷:

La imagen propiamente icónica de la mujer en el relato cinematográfico documental, desde la perspectiva de género.

Dramaturgia²⁸

Argumento:

El argumento es la organización de los elementos incidentes del relato, son los hechos importantes y contiene los elementos temporales y espaciales, así como las principales características físicas y psicológicas del personaje principal.

Conflicto:

Es la base de la historia y debe tener carácter social para que sea dramático. Existen varias tipologías de conflictos: conflicto con el otro, con el entorno, con fuerzas sobrenaturales y conflictos consigo mismo.

Actrices o Actores Sociales:

La construcción de personajes en el documental para referirnos al proceso por el que convertimos a una persona del mundo real en una imagen cinematográfica; pero se debe señalar los inconvenientes del término personaje dado que la relación entre realidad e imagen crea una serie de diferencias entre personaje documental y personaje de ficción. Para ello se emplea el término actor o actrices sociales propuesto por Bill Nichols²⁹ (Vallejo, s/a)

²⁷ Para los conceptos en torno a la *iconografía* nos hemos guiado fundamentalmente por las pautas trazadas por Edwin Panofski y sus discípulos en sus estudios al respecto (Panofski, 1987)

²⁸ Resulta oportuno también precisar que el cine documental puede ser fronterizo y en diversas propuestas adoptan códigos de la ficción, por lo cual se asumen para las valoraciones de esta investigación indicadores proveniente de los análisis de obras ficcionales

²⁹ Este autor emplea el término "actor social" para hacer hincapié en el prado en que los individuos se representan a sí mismos frente a otros; esto se puede tomar por una interpretación. Este término también debe recordarnos que los actores sociales, las personas, conservan la capacidad de actuar dentro del contexto histórico en el que se desenvuelven Ya no prevalece la sensación de

Entorno:

Es el espacio y tiempo determinado en el que se desarrolla la acción, el aquí y el ahora. El entorno reviste de un carácter concreto a la acción y la determina ineludiblemente.

La mujer narrada:

En este caso se valorará otra articulación del texto en relación al género, a partir de la construcción de la focalización³⁰ que incluye la inscripción de la subjetividad o punto de vista de los personajes en la narración. Según Aida Vallejo (2010) la focalización es crucial a la hora de la construcción del género en el discurso cinematográfico, ya que el sistema patriarcal de valores se mantiene de distintas formas en función de la relación entre lo que sabe el espectador/a y lo que sabe el personaje.

La primera focalización que articula el relato cinematográfico: la desigualdad de género, reside en negar al espectador/a el conocimiento de la subjetividad (los sentimientos y motivaciones) de los personajes femeninos a través de la focalización externa, la segunda se fundamenta en la construcción de un relato no focalizado, donde el narrador omnisciente sabe más que los personajes y puede juzgarlos, en este caso, el discurso de valores machistas³¹ se va hilando según los juicios que el narrador hace sobre los personajes femeninos y la tercera articulación desigual del género se produce cuando el relato tiene una focalización

distanciamiento estético entre un mundo imaginario en el que los actores realizan su interpretación y el mundo histórico en el que vive la gente. La interpretación de los actores sociales, no obstante, es similar a la de los personajes de ficción en muchos aspectos. Los individuos presentan una psicología más o menos compleja y por ello dirigimos nuestra atención hacia su desarrollo o destino. (Nichols, 1997:76)

³⁰ Focalización cero, donde el narrador es omnisciente y por lo tanto sabe más que cualquiera de los personajes, focalización interna, donde narrador y personaje saben lo mismo, focalización externa, donde el narrador (y por lo tanto la audiencia) no conoce los pensamientos o los sentimientos del personaje. (Cuevas, 2001)

³¹ Machismo ideología que encubre la dominación del hombre sobre la mujer, que no sólo enajena a la mujer sino que hace al hombre impotente de establecer una relación con ella basada en el respeto y la igualdad. (Mara, 2013)

interna, pero las subjetividades de los personajes femeninos, sus motivaciones y sentimientos siguen los estereotipos asignados a la mujer desde la sociedad patriarcal.

Género:

Representación de las identidades femeninas tradicionales:

Se analizará si el discurso documental reproduce roles femeninos tradicionales y si encontramos, principalmente, los relacionados al espacio privado: el trabajo doméstico, la crianza y educación de los hijos, el cuidado a enfermos y ancianos, la atención esmerada al esposo y como objeto de deseo.

Representación de las identidades femeninas transgresoras:

Se analizará si el discurso documental muestra a las mujeres en el espacio público, en la toma de decisiones, dueñas de su sexualidad, desligadas de la imagen de objeto sexual, contrarias al canon de belleza tradicional impuesto.

LA CASITA

Realizadora: Ariagna Fajardo

Tema: Roles de Género

El título de este documental, producido por Televisión Serrana, sugiere el juego de rol de la casita, en este juego generalmente las niñas responden a los patrones tradicionales de género. Igualmente ofrece la apertura del argumento de esta obra, pues este juego se transforma en la realidad de las protagonistas de *La casita*. El documental narra la historia de tres niñas que viven en la localidad Guamá. A la ausencia de su madre, ellas asumen las tareas del hogar en condiciones de extrema pobreza, mientras su padre labora en la pesca. Las responsabilidades domésticas sustituyen su mundo infantil convirtiendo el juego de rol en su vida cotidiana.

Desde el punto de vista formal, la cámara se ocupa de subrayar con expresividad y naturalidad la vida de esta familia. Predomina el empleo de primeros planos de los rostros de las niñas que muestra su agotamiento y tedio por las rutinas diarias como Ariagna Fajardo expresa: *“en términos fotográficos, me quedo en el plano detalle. Quiero que cuando se vea el documental, la gente no vea un paisaje exótico sino una historia que le conecte.”* (Fajardo, citada por González, 2014)

Mientras que los planos medios detallan la cotidianidad de la familia como las hermanas mayores cuidan a la más pequeña, su destreza en las labores. Los planos generales describen el ambiente social, el paisaje natural y la casa como un elemento signifiante de la historia que deviene en un elemento simbólico trascendental dentro del relato documental. La angulación es un recurso empleado en esta historia, el picado adquiere un fuerte valor expresivo para resaltar la corta edad de las protagonistas en consonancia con las labores que realizan.

En las secuencias donde de las niñas trabajan la iluminación es más tenue, esto connota la soledad de la misma, así como la invisibilidad de las labores domésticas, mientras que las secuencias donde el padre pesca existe mayor iluminación destacando la belleza de mundo natural y el trabajo que se desarrolla en el espacio público.

Las secuencias conforman una puesta en escena que intenta ser verosímil para descubrir el accionar cotidiano de la familia. El montaje paralelo crea un contraste adecuado entre el trabajo doméstico de las niñas que transcurre con lentitud y tedio y los quehaceres del padre que se representa en acciones rápidas, violentas y enfrentamientos con la fuerza del mar para alcanzar los beneficios materiales que le permiten sustentar el hogar. La realizadora con el uso de este montaje significa la existencia de los roles tradicionales de género en la actualidad.

Por otra parte, en la banda sonora se puede destacar que al inicio del documental se emplea la voz en off de las niñas para ofrecer su punto de vista sobre el juego de la casita. En sus palabras se mezcla el universo infantil con su realidad.

Asimismo, expresan como desde la infancia los roles de género se aprenden y naturalizan. El uso del sonido ambiente brinda realismo a las imágenes. El silencio cobra un sentido simbólico y dramático que alcanza gran fuerza expresiva y explicativa de la soledad que sienten las niñas y enfatiza además su cansancio. Los breves diálogos entre los protagonistas reafirman el rol que tienen ellas en el hogar y el rol del padre como proveedor y controlador de su trabajo.

El análisis desde una perspectiva de género de la imagen icónica de la mujer que visualiza esta propuesta documental: *La casita*, devela que no se representan determinados valores estéticos de las niñas en la cultura patriarcal. Sus vidas están distantes de ese mundo rosado concebido por esos patrones estéticos. En esta obra sobresale la idea de la extrema pobreza y lo rudimentario. Las actrices sociales no se muestran excesivamente preocupadas por su apariencia y modales, con primeros planos de las niñas jugando descalzas la realizadora rompen con el estereotipo de la delicadeza femenina. Por otra parte, se revela como prevalecen concepciones esencialistas de la feminidad, ejemplo de esto son las secuencias que representan a la hermana mayor en rol de cuidadora. En sentido general la obra crea la imagen icónica de la infancia femenina destinada a convertirse en mujeres domésticas, pequeñas amas de casa.

Al comienzo del documental se presenta la relación entre el padre, actor social del documental y las niñas las actrices sociales que asumen las responsabilidades del hogar. Esta relación es afectiva, pero en los momentos que él está a su lado se coloca en una posición jerárquica ante ellas y como proveedor del hogar. Mientras permanece en la casa ayuda en las labores domésticas, pero no las asume por completo e interrumpe los juegos de las mayores para que lo ayuden a cuidar a la más pequeña.

Las acciones se desarrollan en un pueblo costero. La casa se convierte en el escenario principal de la historia y significa la precariedad económica de la familia. La focalización externa es la que predomina, pues no se conocen los sentimientos

de los personajes. Desde una perspectiva feminista al valorar la construcción de esta focalización lo más significativo resulta el personaje de la madre ausente que al desconocerse las motivaciones personales que la llevaron a abandonar la casa se le coloca como culpable de la situación de las niñas, sin conocer sus sentimientos e historia de vida. En la estructura dramática del documental el motivo de su ausencia (el abandono del hogar) se sabe al final del documental y el padre también aparece como víctima de ese abandono.

Dentro de esta historia las niñas representan los roles tradicionales femeninos mientras que la ausencia de la madre pudiera estar sugiriendo múltiples miradas a esa actitud entendida, incluso, como transgresora al desmontar las imágenes de las mujeres- madres y seres para otros/as y puede generar una mirada cuestionadora a esta fragmentación al rol materno asignado por la cultura patriarcal. En otro sentido se representa a las niñas confinadas al espacio doméstico y los roles cotidianos asociados, en tanto castran su infancia, las privan del estudio y de las relaciones con sus coetáneos, indispensable en esa etapa de la vida para un desarrollo saludable.

En este documental la realizadora sumerge al espectador en el ambiente familiar para evidenciar el impacto humano de la pobreza y los roles de género tradicionales en este espacio rural de la Cuba contemporánea desde el universo infantil femenino. Su realizadora expresa: *"[...] cuando llego a un documental es porque he tenido una identificación profunda con ese tema del que voy a hablar o porque me interesa mucho la gente o porque me motiva cómo está viviendo."* (Fajardo, citada por González, 2014). En esta obra prevalece una mirada cuestionadora a la realidad de las niñas aunque las relaciones de géneros no sean tratadas a partir de conocimiento de la teoría de género.

La casita se muestra como alegoría a ese territorio hogareño que genera realidades significativas de hurgar desde el discurso documental y evidencia la capacidad de este género cinematográfico de interrogar el universo humano. La

mirada de Ariagna se sitúa entre la exposición de una dura realidad y la denuncia de la casa como ese sitio doméstico que ha mutilado la realización femenina. Además, muestra un punto de vista inquisidor de las disposiciones de géneros que se incorporan y naturalizan mediante el aprendizaje sociocultural.

LA CORROSIÓN DE LA MEMORIA

Generalmente la violencia casi se reduce en los registros cotidianos a los episodios sangrientos, explosivos y letales. Como si la vida solo se alterara con su liquidación y no con una inmensa variedad de formas de entorpecerla, hacerla menos feliz, placentera y productiva

Saúl Franco

Tema: Violencia hacia la mujer

Realizadora: Ayleen Ibañez

Este documental nos presenta la historia de tres mujeres, a través de un performance³², Yaima, Magalys y Julia, que son violentadas de diferentes maneras, Ayleen Ibañez, encarna la identidad de estas víctimas de la violencia de género y familiar³³ cuenta diversas vivencias en consonancia con sus experiencias, edades, matices psicológicos y contextos sociales. En ellas la agresividad sufrida queda en su memoria y en la de sus hijos, en el desenlace final cada una de las mujeres violentadas se plantea un futuro, a pesar de las adversidades soportadas. El título de este documental significa que la violencia corroe a la memoria dejando una huella indeleble que crece con el tiempo.

³² El documental performativo es aquel en el que el realizador/a actúa como heraldo y catalizador de los eventos a los que se enfrenta el héroe o heroína (Vallejo, [s.a.p],

³³ En este sentido, es importante tener en cuenta las diferencias conceptuales entre violencia de género y violencia intrafamiliar. La violencia no se define por el espacio físico en que ocurre, sino por las relaciones de poder y la naturaleza de los vínculos entre las víctimas y sus agresores. En el primer caso lo que define es la condición de género de la víctima; en el segundo, se ejerce por cualquier persona en posición de poder contra cualquier miembro de la familia (Moya Richard, 2014 :9)

En esta obra prevalecen los primeros planos que muestran el tedio, la angustia, la desolación de las mujeres maltratadas y también la cámara subraya los rostros de diversas mujeres y hombres en las calles para indicar que cualquier mujer puede ser víctima de violencia y cualquier hombre puede ser victimario. Los planos generales recrean detalladamente el espacio doméstico como elemento simbólico dentro de este documental y los planos medios con valor narrativo; pero al final del testimonio de Yaima se presentan secuencias que la captan bailando para significar una actitud de reinicio y emprendedora. En la historia de Magalys aparecen diferentes planos de la virgen que simboliza una imagen sagrada de la mujer. La Virgen María es signo de la verdad, la castidad, la obediencia y la madre cuidadora, estas cualidades asignadas a la mujer en la cultura patriarcal que permiten calificarla como buena, la reiteración de esta imagen adquiere un valor expresivo, pues la existencia de Magalys está signada por su entrega a la familia. Los planos de asientos vacíos connotan la idea de fragmentación de las redes de apoyo familiar que sufren estas mujeres y las imágenes del amanecer son símbolo de una posibilidad de recomenzar otros proyectos de vida, insinuando que las mujeres son capaces de superar los sufrimientos y obstáculos.

En el testimonio de Julia las secuencias donde ella se mira al espejo indican su reafirmación como ser humano dispuesto a seguir sus proyectos y la secuencia final del documental sugiere que la mujer abandona el cuarto como símbolo del espacio que la aprisiona y subyuga para buscar nuevos horizontes. Un aspecto a destacar es la composición, pues a través del encuadre se consigue articular un discurso visual simbólico que profundiza en el aspecto significativo de la iconografía femenina para reafirmar como prevalecen en la sociedad los estereotipos como resultado de la ideología patriarcal.

El empleo de recursos de la ficción sirve de instrumento a Ayleen Ibañez que representa a las tres mujeres para concebir una puesta en escena que narra las acciones de las mujeres en su contexto social y la soledad de sus vidas. El montaje obtiene un carácter expresivo, por lo que el movimiento de la imagen fílmica hace que el plano se pueda cambiar, ya por modificación del encuadre, por cambios internos en la distribución de luces y sombras, entrada y salida de la protagonista u otro tipo de desplazamientos y por la sustitución por otro plano o secuencias de imágenes de la ciudad. Los tres testimonios se presentan en concatenación narrativa y fluyen a través de giros dramáticos relacionados con cada historia individual. A través del montaje paralelo se establece un diálogo entre las acciones desarrolladas en el espacio privado y el espacio público. En la concepción performativa del documental, predomina la capacidad de la imagen para comunicar ideas sobre las mujeres y la violencia hacia ellas.

El empleo de la voz en off es un recurso importante para analizar desde una perspectiva de género este documental, pues cada mujer cuenta sus vivencias y expresan en sus autorreflexiones. La voz es moderada, sin énfasis exagerado, no es monótona como si estuviera rastreando los recuerdos y a su vez comunicativa y directa. El uso de la música es muy sobrio, de modo que los testimonios cobran la mayor fuerza dramática.

La imagen iconográfica de la mujer en este documental se manifiesta desde las testimoniantes, que poseen diferentes nombres pero es la misma artista, para indicar que la violencia posee un mismo rostro, a pesar de las disímiles formas y entorno en que puede ocurrir. Las imágenes significan a la mujer sexualmente deseadas, amas de casas, violentadas.

Danae Diéguez expresa que la idea de la realizadora de representar a esas mujeres es un recurso oportuno, pues evita revictimizaciones; sin embargo, *“ese método se agota a lo largo del documental y produce la sensación de vacío y*

esterilidad narrativa, síntoma que se vuelve contraproducente en tanto estamos escuchando duras y profundas historias de violencia machista.” (Diéguez, 2014)

Por otra parte, la investigadora Ania Pupo enuncia que se expone “*la violencia de género desde su cara más conocida, la violencia física hasta diversas expresiones de la violencia psicológica (...) aunque se explota con énfasis las imágenes de las mujeres en ritos de preparación para agradar al hombre y en este sentido se refuerza la idea de ser un ser para otros también como objeto sexual.*” (Entrevista a la investigadora Ania Pupo, 14 de mayo 2015)

La historia de las tres mujeres se conforma desde el espacio doméstico, en la exploración de soluciones dramáticas que muestran las secuelas de sus sufrimientos para develar la violencia hacia la mujer como fenómeno social, que se oculta en el espacio privado de la familia. Las narraciones transcurren en un contexto urbano, pero el núcleo del conflicto se sitúa en el hogar, y las acciones de las mujeres se ubican en lugares significativos para las mujeres para ellas desde lo tradicional tales como: la cocina, el cuarto, el comedor y la sala. Por otra parte, las imágenes de la ciudad son repetitivas y se registra el tumulto y la agitación de la gran urbe en contraste con los interiores.

El tiempo está determinado por sus actividades cotidianas y el documental se reseña en la actualidad. Prevalece el tiempo lento e intimista en los espacios interiores para detenerse en el mundo psicológico de las protagonistas y existe una marcada intención por crear un contexto caracterizador de cada mujer. La escenografía le otorga significado a los elementos simbólicos, a través de los cuales se recrea sus mundos interiores y sus particularidades, pues forman parte esencial de su cotidianidad.

Las actrices sociales que aparecen en el documental ocupan roles protagónicos, los actores sociales son victimarios que, aunque no aparecen en el documental están constantemente expuestos a revisiones y juicios. Yaima es joven y madre soltera, su testimonio nos narra la historia de una mujer acosada sexualmente por

su padrastro, violentada psicológicamente por su padre y violada por su tío. Magalys representa el ama de casa, violentada física, psicológica y económicamente en sus diferentes matrimonios y no cuenta con el apoyo de sus padres para poder romper con el ciclo de la violencia. Julia refleja las secuelas que han dejado en su comportamiento la violencia de género; pero indica una actitud emprendedora ante la vida.

La focalización interna permite conocer las subjetividades femeninas del documental, sus sentimientos, sus vivencias y las huellas que han dejado en ellas la violencia de los hombres y sus comportamientos machistas y el sufrimiento por la incompreensión familiar y social de sus situaciones como mujeres violentadas. A través de esta focalización, que se inscribe en el relato audiovisual, se adentra en el universo femenino víctima de los preceptos patriarcales.

En este documental se enfatiza en las imágenes de las mujeres dentro del espacio doméstico, limitada de los recursos económicos, de su independencia y reafirma este espacio como el lugar donde son violentadas. Esta obra denuncia la violencia hacia la mujer como un hecho que se naturaliza en la sociedad patriarcal y como expresión de la relación de poder desigual entre mujeres y hombres, que han llevado a la dominación masculina, a la discriminación contra las mujeres por parte de los hombres y a legitimar la agresividad hacia ellas.

Las consecuencias de este fenómeno social se evidencian en los testimonios de estas tres mujeres que tanto sus vidas como la de sus hijos/as estuvo en peligro. En la estructuración del discurso documental la realizadora expone las huellas psicológicas que prevalecen en sus vidas, pero indica una actitud optimista de las mujeres para reestructurar su existencia.

También es oportuno precisar que esta propuesta, aunque sobresale el develamiento de la violencia familiar y de pareja como un problema social en la

conformación del texto no se profundiza en los mitos³⁴ que han sido socializados para legitimar el dominio masculino y el uso de la violencia como forma de ejercer y mantener el control sobre lo femenino, principalmente los referidos al agresor, ni tampoco se tratan las razones por las que la mujeres se mantienen en una relación violenta como elementos fundamentales para la comprensión³⁵. En la corrosión de la memoria la realizadora ofrece su visión de la violencia hacia la mujer que destruye diferentes nombres de mujeres.

UNIVERSO EN MINIATURAS: LAS CAOABAS

Tema: La desigualdad de género

Realizador: Ernesto Pérez Zambrano

Universo en miniaturas: Las caobas, a través de testimonios y rutinas de varias familias de la comunidad rural *Las Caobas*, plantea problemáticas relacionadas con las desigualdades de género, el deterioro del medioambiente y la sostenibilidad de la vida humana. Este marco local se transforma en un tema universal, este pueblo es un punto en el mapa del mundo donde se desenvuelve un universo de pensamiento y acciones que hay que transformar.

Los temas tratados abarcan desde la desigualdad de género en este mundo rural y su repercusión en los asuntos domésticos y económicos de la familia del pueblo hasta el desarrollo social de las mujeres y la educación de las nuevas generaciones. El hogar y la escuela se muestran como agentes socializadores que favorecen la construcción de estereotipos que marcan las relaciones de género tradicionales y por tanto pueden impactar en la transformación hacia relaciones más

³⁴ Mitos sobre la persona agredida: La mujer incita la agresión. “vestía de manera provocadora”. A la mujer maltratada le gusta sufrir y que le peguen. “No lo deja porque a ella le gusta aguantar”. Mitos sobre el agresor: su actitud es el resultado de consumir alcohol. “Perdió el control, estaba borracho”. Fue provocado a actuar de esa manera. Tuvo que hacer su papel de hombre”. Actuó bajo los efectos de una enfermedad, pues siempre fue una persona “normal”. “Le dio un arrebató, era muy buen marido”. (Moya Richard, 2014 :15)

³⁵ Entre la razones se encuentra el ciclo de la violencia que tiene tres fases : acumulación de tensiones, reconciliación o luna de miel y el período de ambivalencia (Hernández Pita, 2014 :56)

equitativas. Estos ejes temáticos son tratados con un interés antropológico por el realizador que en la estructuración del discurso demuestra su conocimiento sobre el feminismo y la teoría de género.

De esta manera se muestra la desigualdad de género en la relación de poder del hombre sobre la mujer y el problema de subsistencia en un pueblo de escasos recursos que busca soluciones para subsistir frente a las diferentes adversidades. Su realizador no asume un ojo colonizador para juzgar la vida de los sujetos rurales que representa, pues se siente éticamente comprometido con esas personas; sin embargo desliza sutilmente críticas a las inequidades en las relaciones de género que aún coexisten en esa comunidad, intentando significar lo difícil que es cambiar los imaginarios simbólicos. (Diéguez, 2013)

El estilo visual del documental no ofrece grandes complejidades. Los movimientos de cámara permiten descubrir las distintas viviendas para mostrar las desigualdades económicas. En este espacio doméstico se muestra a las mujeres realizando labores tradicionales. Los planos generales resultan simbólicos del paisaje natural y también describen la pobreza del lugar, las consecuencias del deterioro del medio ambiente y las adversidades climáticas y los primeros planos profundizan aspectos significantes del ecosistema natural. Con planos medios y primeros planos se presentan a los entrevistados que ofrecen sus testimonios de sus vidas en este lugar. Los carteles que capta la cámara denotan el punto de vista del documentalista: a pesar de la situación existente hay esperanza de un cambio.

También la gráfica se sirve esencialmente de colores blanco o amarillo y no se emplean texturas o formas que denoten, a partir de los patrones tradicionales, referencias a uno u otro sexo como elemento descriptivo (Mara, 2013:64). En las primeras secuencias de la obra aparece una tela de araña como un elemento simbólico del abandono del lugar, los dibujos de los niñas/os adquieren un importante sentido en la historia documental, pues expresa el aprendizaje de las

identidades de género en las edades tempranas y el valor de la educación tanto en la familia como en la escuela para generar cambios en las concepciones patriarcales que conducen a binarismos y concepciones esencialistas.

El montaje se sostiene en constantes cambios de planos, para revelar que este es un documental que indaga en el ser humano y en las características naturales de este lugar que está en proceso de transformaciones sociales y económicas. De la misma forma el montaje subraya tres lugares fundamentales donde los estereotipos de género se arraigan: la familia, la escuela y los ambientes sociales.

La banda sonora es coherente con el discurso visual. El empleo del sonido directo favorece la descripción del contexto donde prevalece el aislamiento y tranquilidad de ese pueblo rural del oriente cubano. Los testimonios tanto de hombres y mujeres expresan la diversidad de criterios en cuanto a las relaciones de género y como prevalecen las concepciones machistas; además constituyen un elemento fundamental porque complementan la información visual y ayudan a mantener el interés en situaciones dramáticas del documental.

El documental profundiza en la iconografía de la mujer rural desmontando valores estéticos de la cultura patriarcal y subraya los cuerpos femeninos con naturalidad, diversidad y espontaneidad; pero a su vez ahonda en cómo desde las edades tempranas se imponen determinados cánones a seguir para adecuarse a la imagen femenina que espera la sociedad.

El entorno recreado es el pueblo rural nombrado Las Caobas con suelo de escaso valor y abundantes pedregales, castigado por el clima y fenómenos atmosféricos y el abandono, donde las mujeres viven bajo el yugo de las relaciones patriarcales relegadas al espacio doméstico; pero como expresa su realizador:

La idea también es asumir esos espacios como metáforas de las relaciones humanas y de las mismas con el entorno. Y que eso pueda hacer reflexionar, no solo informativamente sobre lo que está

ocurriendo en el momento, sino que el espectador pueda verlo como una metáfora de relaciones más globales. Siempre digo que el documental o el cine en general es una ventana que se abre para que la gente tenga una idea en relación con otros mundos. (Pérez citado por Madruga Hernández, 2014)

Los actores y actrices sociales son los pobladores de Las Caobas. En el caso de las actrices sociales son mujeres rurales que viven bajo las relaciones patriarcales relegadas a las labores domésticas y subescolarizadas lo cual reduce sus oportunidades de desarrollo personal. Las conservas que ellas producían en sus hogares para el consumo de la familia se convierten en la solución alimentaria para la localidad, luego de enfrentar los fenómenos naturales como Gustav e Ike y esto genera proyecciones sociales para la mujer, su universo se amplía y expresan en sus testimonios mayor realización personal desde que aportan a la economía familiar y local, de esta manera se observan atisbos de empoderamiento³⁶ femenino.

Desde una lectura femenina la focalización interna en esta obra permite conocer el mundo subjetivo de las mujeres de este poblado; en este sentido es importante resaltar que se narra el universo femenino preso en las convenciones patriarcales y ellas también son portadoras de una ideología machista. Ernesto Zambrano respecto a las posibilidades que tiene el discurso documental de articular las subjetividades comenta:

Captar la imagen, el sonido de esa persona, las palabras que me dice, es una gran responsabilidad. Uno no puede filmar a nadie a la ligera, no puede robarle el alma a nadie a la ligera, no puede poner

³⁶ Se refiere a un proceso en que la mujer alcanza el control de su propia vida y sus condiciones. Es un proceso de cambio de dependencia, marginalización e inseguridad a la independencia, participación, toma de decisión y autoestima fortalecida. En sentido estructural, el empoderamiento de la mujer significa un cambio en la relaciones de poder dentro de las estructura social que tiene como resultados: redistribución de poder y destrucción de las estructuras patriarcales. (Arias Guevara, Torralbas Fernández & Pupo Vega, 2013:361)

sus palabras en un lugar y editarla a la ligera, es una responsabilidad saber por qué lo estás haciendo. También tenemos que tener ese compromiso humano porque es lo que más nos importa en ese momento. Esa transparencia con el interlocutor es la que te permite acercarte a su historia de vida y que haya una organicidad en lo que está diciendo. (Pérez citado por Madruga Hernández, 2014)

El discurso de este documental cuestiona la existencia de roles femeninos tradicionales, principalmente los relacionados con el espacio privado: el trabajo doméstico reproductivo e infravalorado pero muestra cambios en la proyección femenina que intentan fracturar los estereotipos de género y estos cambios producen un beneficio a las mujeres y la comunidad.

AL SUR...EL MAR

Tema: La pobreza o la situación antropológica y social de una familia

Realizadora: Ariagna Fajardo

Al sur... el mar, título de este documental, sugiere que se referirá a un confinado paraje marino, los puntos suspensivos nos indica que no es una simple ubicación geográfica, es la expectativa de lo que se puede develar al encuentro de este lugar. Este documental narra las dinámicas de una familia que vive en extrema pobreza dentro de un ecosistema marino donde predominan estrategias de subsistencias muy rudimentarias; son familias numerosas donde se acorta el ciclo reproductor al convertirse las adolescentes en madres y cuidadoras precoces.

En las primeras secuencias del documental prevalecen los planos generales que subrayan el entorno marino donde se contrasta la belleza natural y la pobreza de la familia. Por otra parte, la angulación es un recurso explotado, el contrapicado se emplea con un valor expresivo, pero desde una lectura feminista es oportuno

resaltar que generalmente se utiliza durante las secuencias en que uno de los actores masculinos realiza sus actividades, para aumentar la dimensión de su trabajo. También predominan los primeros planos que destacan los rostros femeninos marcados por el agotamiento y los planos de detalles enfatizan lo primitivo de sus recursos básicos. En los planos medios narran lo complejo del accionar doméstico de las mujeres y su posición sumisa al hombre, en unas secuencias del documental muestra unas actrices sociales ofreciendo una bebida al hombre con gestos rutinarios y de tedio donde se representa a las mujeres como seres para otros. Además la cámara capta las acciones de una madre adolescente que con ingenuidad y actitud infantil mese a su hijo en un guacal transformado en hamaca. Como elemento simbólico del abandono y la pobreza están los planos de espacios domésticos sin presencia humana, solo con diferentes animales como una analogía de la vida humana. Asimismo, planos medios y generales encuadran al hombre en el espacio doméstico sentado en una silla.

El empleo del montaje paralelo establece un dialogo entre el accionar de los hombres en el espacio exterior y la cotidianidad doméstica de las mujeres que recalca el acceso a espacios privados. A través del montaje el documental presenta una indagación antropológica de este espacio social marginado sin atenuar la situación crítica de esta familia la realizadora conforma un discurso que devela una cruda realidad existente en la Cuba del oriente rural.

En la banda sonora es importante resaltar que no existe sonido ni testimonio, las voces son muy escasas. El silencio brinda connotación a las acciones y testimonios visuales que recoge la cámara, para que estas se fijen más en la mirada del espectador para sensibilizarlo con lo que este documental plantea. Como cierre dramático al final del documental se emplea en segundo plano sonoro la música que se escucha en el radio, para enfatizar el aislamiento con el mundo de esta familia.

La iconografía femenina que la obra representa son mujeres de diferentes edades que visten en concordancia a sus precariedades económicas, sin adornos, ni arreglos desempeñando de forma rústica un continuo quehacer doméstico y de cuidadoras.

El documental expone como esta familia en su vida cotidiana supera los obstáculos y reinventa nuevas formas de supervivencias en condiciones de extrema carestía. El hombre en su rol tradicional de proveedor obtiene de forma rústica e ingeniosa los recursos de la naturaleza. La mujer, confinada a las tareas del hogar, ama de casa y cuidadora sin proyección social ninguna, asegura de forma extenuante y laboriosa, por lo primitivo y pobre de sus recursos, la elaboración de la alimentación y cuidado de la familia. Estas tareas consumen todo su tiempo en una rutina diaria y sin término.

Al Sur...el mar, se desarrolla en la localidad de Guamá y transcurre en la actualidad. El espacio familiar, tanto los interiores como los exteriores de la casa sumamente pobre constituye escenario revelador de sus sentidos de vida que están marcados por el aislamiento. Este espacio doméstico significa el lugar asignado para las mujeres dentro de las dinámicas familiares.

En esta historia prevalece la focalización externa no se devela las subjetividades de las mujeres narradas. En la articulación de este discurso documental prevalece la representación femenina tradicional marcada por una extrema pobreza en contexto donde las desigualdades de género se evidencian con notoriedad.

Los documentales de Fajardo la convierten en una realizadora con una ética que marca siempre un punto de vista comprometido con sus historias como respuesta a su sentido de pertenencia con la zona rural que permite captar esa realidad sin el ojo colonizador de los saberes urbanos. (Diéguez, 2014). Como expresa la realizadora: *“También tiene que ver con la posición que asume uno respecto a su realidad, a la sociedad donde se desarrolla. Las necesidades que uno identifican allí”* (Fajardo, citada por González, 2014). En la articulación de este discurso

documental prevalece las imágenes de las mujeres marcada por una extrema pobreza en contexto donde las desigualdades de género se evidencian con notoriedad.

Conclusiones en torno a los indicadores analizados

Los documentales analizados fueron: *La casita* de Ariagna Fajardo, *La corrosión de la memoria* de Ayleen Ibañez, *Al sur...el mar* de Ariagna Fajardo, *Universo en miniaturas: Las caobas* de Ernesto Pérez Zambrano; documentales donde se representaron los universos femeninos, a través de los recursos expresivos seleccionados por cada director y directora.

Tema:

La diversidad temática de la obras permite destacar distintas subjetividades femeninas de la realidad social contemporánea.

Título:

Los títulos empleados no son descriptivos ni directamente denotativos de los temas; son sugerentes y connotativos pero también portavoces de otros problemas conexos a ellos.

Planos y secuencias:

En relación a este indicador es general que en las obras predomina el empleo de los primeros planos, acompañados por los planos medios en segundo orden como elementos formales que responden a la intencionalidad de los realizadores y realizadoras jóvenes de indagar en las subjetividades de sus protagonistas al mismo tiempo que en sus modos de vida.

En las secuencias descriptivas del medio donde se desarrollan las historias sobresale un punto de vista cuestionador de la realidad social, casi siempre por la

sutil observación y exposición del entorno, y casi nunca la pura exposición paisajística ni mucho menos ornamental.

Montaje:

Por su parte, en la construcción de las imágenes femeninas no se produce una notable trasgresión discursiva, ni el montaje muestra la intencionalidad de crear un documental capaz de generar un contenido subyacente, lo cual está fundamentado en el interés de transmitir un mensaje directo. Prevalece el empleo del montaje paralelo que acentúa un dialogo entre el espacio doméstico femenino y espacios externos masculinos.

Banda Sonora:

La banda sonora presenta un discurso paralelo al de la imagen. Por lo general los testimonios son transparentes, comunicativos, directos y coloquiales. A partir de ellos, se conoce las subjetividades de los actores y actrices sociales, así como las reflexiones de las mujeres sobre su existencia cotidiana.

En el caso de *Universo en miniatura: Las caobas* y *La corrosión de la memoria*, parte del discurso sonoro se transmite por medio de los desgarradores testimonios de las mujeres víctimas de las desigualdades y de la violencia de género.

En los documentales de Ariagna Fajardo se destaca el silencio como recurso dramático que refuerza la crudeza de la vida de los protagonistas. No se emplea la voz en off del locutor omnisciente, pues las realizadoras y los realizadores no pretenden ofrecer verdades absolutas.

Imagen Iconográfica:

Los documentales profundizan en la iconografía de las mujeres rurales y urbanas, desmontando y cuestionando determinados valores estéticos de la cultura patriarcal y subrayando los cuerpos femeninos con naturalidad, diversidad y

espontaneidad; pero todavía prevalece la construcción de imágenes iconográficas de las mujeres como objetos sexuales o amas de casas que las reafirman en estos textos fílmicos como seres para otros y evidencia cómo predomina en las imágenes de las mujeres un debe ser femenino patriarcal que las aprisiona y mutila parte de sus existencias.

Argumento:

Se tratan diferentes historias de mujeres, con las correlativas diversidades entre las mujeres, sus problemas y sus vidas.

Este indicador permitió evidenciar el interés de la nueva generación de cineastas por las temáticas de género, específicamente los universos femeninos.

Conflicto:

Los conflictos presentados por lo general denotan el yugo patriarcal que somete a las mujeres y las adversidades que enfrentan dada la pobreza en que viven.

Entorno:

El análisis del entorno, permitió explorar los diferentes escenarios y momentos donde transcurren las acciones femeninas, factores esenciales en el sentido de cada vida real y cada relato documental, y evidenció que el espacio de las mujeres, por excelencia, dentro de los relatos documentales, es el doméstico, con lo que se reafirma la prevalencia de los estereotipos de género patriarcales.

Actrices y actores sociales:

Los actores sociales son los hombres que se representan en su rol tradicional de proveedor, también violentos y generalmente creen naturales y legítimos sus comportamientos machistas. Las mujeres como actrices sociales están confinadas a las tareas del hogar, amas de casa y cuidadoras; muchas sin proyección social y víctimas de la violencia de género.

Mujer narrada:

En los documentales prevalecen focalizaciones que evidencian el interés de los creadores y las creadoras en indagar las subjetivadas femeninas e individualizar las experiencias para apartarse de los esencialismos y puntos de vistas absolutos sobre las narraciones de las vidas de las mujeres, aunque en la articulación de los discursos documentales de Ariagna Fajardo la focalización externa limita el conocimiento de los sentimientos y motivaciones de las mujeres narradas.

Representaciones de las identidades femeninas

Las representaciones femeninas enfocadas responden a los estereotipos de la cultura patriarcal; pero en la construcción del discurso documental los realizadores y realizadoras encauzan un punto de vista que no naturaliza estos cánones patriarcales, sino que predomina un examen cuestionador de los mismos.

CONCLUSIONES

1. La crítica fílmica feminista y los estudios de género ofrecen coordenadas imprescindibles para el análisis de las imágenes de las mujeres en las producciones cinematográficas. Las concepciones de la crítica fílmica feminista han sabido valerse de elementos idóneos del lenguaje cinematográfico para la exposición y valoraciones críticas de los estereotipos sexistas.
2. El cine documental puede experimentar con la deconstrucción de los estereotipos estéticos de la mujer que ha construido el cine tradicional e indagar en los nombres de mujeres silenciados por la cultura patriarcal desde nuevas formas de creación. No existe una mujer con una esencia universal, existen seres humanos con diferentes historias que encuadradas en el discurso documental, puede representar mujeres plurales.
3. El cine documental de la nueva generación de cineastas indaga en el paisaje social cubano, especialmente en zonas poco atendidas por los medios de comunicación o tratados desde un triunfalismo. Igualmente se consagran con mayor frecuencia a captar configuraciones individuales, fragmentarias y artísticas, sin descuidar los componentes sociológicos y culturales de cada personaje.
4. La producción documental en los últimos años en Cuba evidencia un horizonte más coherente en relación a las representaciones de género, desde las convenciones habituales de representación hasta las búsquedas más atrevidas que se desprenden de estas maneras tradicionales de concebir las propuestas documentales. Las creaciones y propósitos de las nuevas y nuevos realizadores ponen de manifiesto la existencia en el imaginario y la conciencia joven de una mirada cuestionadora de las supuestas esencias culturales que encorsetan al ser humano, referidas

especialmente a las relaciones de género pero extendidas a otros muchos problemas socioculturales.

5. El análisis realizado a la muestra seleccionada expone que en la obras se configura una imágenes de las mujeres que todavía responde a los estereotipos de la cultura patriarcal; pero en la construcción del discurso documental los realizadores y realizadoras encauzan un punto de vista que no naturaliza estos cánones patriarcales y prevalece una mirada cuestionadora a los mismos.
6. La representación de las imágenes de las mujeres en las producciones documentales de la nueva generación de cineastas en la Isla todavía están lejos de agotar los temas y las estrategias formales posibles desde la creación fílmica.
7. Las posibilidades creativas del cine documental, con sus características diversas maneras de dialogar con la realidad y sus capacidades para alterar los códigos tradicionales de representación, ofrecen a la nueva generación de cineastas un medio idóneo de expresión artística para sensibilizar a la audiencia con las problemáticas de género.

RECOMENDACIONES

1. Potenciar las líneas de investigación correlativas al objeto de estudio y que además analicen en sus indagaciones otros géneros cinematográficos.
2. Socializar esta investigación en las carreras de Periodismo y Estudios Socioculturales.
3. Presentar los resultados de esta investigación en los espacios de debate científico del Núcleo de Estudios de Género de la Universidad de Holguín.

BIBLIOGRAFÍA

- Arias Guevara, M., Torralbas Fernández, A., & Pupo Vega, A. (2013). *Rompiendo Silencios, Lecturas sobre Mujeres, Géneros y Desarrollo Humano*. La Habana: Editorial de la Mujer.
- Amorós, Celia [s.a.p]. *Tiempo de feminismo. Sobre feminismo, proyecto ilustrado y postmodernidad*, [smd].
- Aumont, J., Bergala, A., Marie, M., & Vernet, M. (1983). *Estética del cine, espacio fílmico, montaje, narración, lenguaje*. Barcelona: Ediciones Paidós.
- Álvarez Álvarez, L. & Barreto Argilagos, G. (2010). *El arte de investigar el arte*. Santiago de Cuba: Editorial Oriente.
- & Ramos Rico, J. (2003). *Circunvalar el arte: La investigación cualitativa sobre cultura y arte*. Santiago de Cuba: Editorial Oriente.
- Bailblé, C. (2010). "Contratos y convenciones del documental", en, *El testigo documental Memorias del I Encuentro de Documentalistas EICTV 2009*. San Antonio de los Baños, La Habana: Ediciones EICTV.
- Berger, J. (2010). *Modos de ver*. La Habana: Editorial Pueblo y Educación.
- Berenstein, M. (2007). *Las desafiantes*. México, D.F.: Editorial Lectorum.
- Borrero García, J. A. [s.a.p]. *La pupila insomne*. Recuperado el 10 de marzo de 2015, en La Ciudad Simbólica, el documental cubano de los ochenta. Disponible en <https://cinecubanolapupilainsomne.wordpress.com>
- Carricarte, B. (enero-marzo de 2013). "La urgencia y la insurgencia estética de Sara Gómez", en Revista *Cine Cubano*(187), 15.

Colaizzi, G. (2001). El acto cinematográfico: género y texto fílmico. En *Revista Lectora*.

Cruz Escalona, C. M. (2013). “Ella fue..un documental con perspectiva de género”. Tesis de Diploma, Universidad de Holguín Oscar Lucero Moya, Facultad de Ciencias Sociales.

Cuevas, E. (2001). Focalización en los relatos audiovisuales. *Trípodos*(número 11), 123-137.

Chanan, M. (2010). ¿Es el documental un género? En *El Testigo Documental Memorias del I Encuentro de Documentalistas*. San Antonio de los Baños, La Habana: Ediciones EICTV.

Del Río, J. (2012). *Revista Cine Cubano No 20*. Recuperado el 5 de abril de 2015. Disponible en: <http://www.cubacine.cult.cu/sitios/revistacinecubano>.

----- (2010). “Insurgencia, dinámica y postestad del cine joven en Cuba”, en *Conquistando la utopía, El ICAIC y la Revolución 50 años después*. La Habana: Ediciones ICAIC.

De la Hoz, P. (2010). *CINE CUBANO, la pupila insomne*. Disponible en: <http://cine-cubano-la-pupila-insomne.nireblog.com/>

Del Valle, S. (enero-marzo de 2013). Sara Gómez: lecciones de y para la Revolución, en *Revista Cine Cubano* (187), 24.

Diéguez, D. (21 de febrero de 2014). *Proyecto Paloma.htm*. Recuperado el 5 de mayo de 2015. Disponible en <http://www.proyectopalomas.com/?p=1>

----- (25 de agosto de 2009). *La mujer en el cine cubano*. Recuperado el 20 de mayo de 2014, de *Cine cubano, la pupila insomne*. Disponible en: <http://cinecubanolapupilainsomne.wordpress.com>



- [s.a.p]. *Hacer visible lo invisible... Del audiovisual femenino en Cuba*. [smd].
- (2010). Cine de mujeres en Cuba ¿Atisbo de un contracine? en, Selección de autores, *Conquistando la utopía El ICAIC y la Revolución 50 años después*. La Habana: Ediciones ICAIC.
- (2009). “El cine de mi casa... es macho, varón masculino”. en C. Nora Hernández. *Género, Selección de Lecturas complementarias*. La Habana: Editorial Caminos.
- Diéguez, D. (2012). *Cinemas d’Amérique latine*. Recuperado el 10 de marzo de 2015. Disponible en: <http://cinelatino.revues.org/617>
- Fernández Britto, G. A. (1 de marzo de 2010). *Cine cubano la pupila insomne*. Disponible en: <http://cine-cubano-la-pupila-insomne.nireblog.com/>
- Fuentes, J. (2010). El documental como herramienta de cambio, en, *El Testigo Documental Memorias del I Encuentro de Documentalistas EICTV 2009*. San Antonio de los Baños, La Habana: Ediciones EICTV.
- Fullea León, G. (2001). ¿Quién eres tú, Sara Gómez?, en R. González. *Coordenadas del cine cubano 1*. Santiago de Cuba: Editorial Oriente.
- Gómez Tarín, F. J. [s.a.p]. *El cine como (re)productor de los imaginarios de representación e imposición*. Publicado en Dpto. Teoría de los Lenguajes de la Universidad de Valencia.
- González González, L. (enero -marzo de 2015). Cine y Género: otras mirada a la interpretación, en Revista *Enfoco*, No.48, 19 -22.
- (1 de diciembre de 2014). Confluencias del audiovisual joven en La Habana. Recuperado el 22 de junio de 2015, de Asociación



Hermanos Saíz, jóvenes escritores y artistas cubanos: Disponible en:
<http://www.ahs.pinarte.cult.cu/>

González, T. (2001). *Memorias de una cierta Sarita*. En R. González, *Coordenadas del cine cubano 1*. Santiago de Cuba: Editorial Oriente.

González, M. (24 de abril de 2014). *Entrevista a Ariagna Fajardo, de la Televisión Serrana: el cambio según San Pablo de Yao*. Recuperado el 22 de mayo de 2015, de cubainformación una brecha contra el bloqueo mediático: Disponible en: <http://www.cubainformacion.tv/>

Guerra Márquez, H. R., & Espinosa Naranjo, D. (5 de noviembre de 2014). *Cubacine portal del ICAIC*. Disponible en: <http://www.cubacine.cult.cu/>

Hernández Hormilla, H. (2011). *Mujeres en crisis, aproximaciones a lo femenino en las narraciones cubana de los noventa*. La Habana: Ediciones Acuario.

Hernández Pita, I. (2014). *Violencia de Género, una mirada desde la sociología*. La Habana: Editorial Científico-Técnica.

Insausti, E. (2011). *Mi generación se impuso haciendo*. En L. Stusser, & C. Ríos, *Entrevistas a contraluz: el cine joven en Cuba*. Santa Clara: Ediciones Sed de Belleza.

Lagarde, M. (2005). *Aculturación feminista*. Recuperado el 17 de diciembre de 2013. Disponible en www.ciudadanas.org

----- (1990). *La identidad femenina*. [smd].

Lema Trillo, E. V. (2003). *Los modelos de género masculino y femenino en el cine de Hollywood, 1990-2000*. Tesis Doctoral, Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Ciencias de la Información, Madrid.

- Lord, S. (enero-marzo de 2013). Identidad, descolonización y crítica revolucionaria: el aporte de Sara Gómez. En *Revista Cine Cubano* 187.
- Madruga Hernández, M. (10 de octubre de 2014). *La jiribilla. Revista de cultura cubana*. Recuperado el 22 de junio de 2015, de Un cineasta que filma, para y por las personas. Disponible en: <http://www.lajiribilla.cu>
- Mas, S. (2011). Cubanas detrás de las cámaras. En *Revista Mujeres*.
- Moya Richard, I. (2013). *Reinventar el periodismo, hacia una contracultura feminista en los medios de comunicación*. Euskadi-Cuba: Euskadi-Cuba.
- Moya Richard, I. (2014). *Letra con Género Propuesta para el tratamiento de la violencia de género*. La Habana: Editorial de la Mujer.
- Mulvey, L. (1978). Cine, feminismo y vanguardia. En *Artes(s)-Feminismo(s)*.
- Torres San Martín, P. (noviembre-diciembre de 2008). Mujeres detrás de la cámara una historia de conquista y victorias en el cine latinoamericano. En *Nueva Sociedad* 218.
- Jacobs, K. (1998). *El estado del cine femenino contemporáneo*. Recuperado el 8 de febrero de 2014, de *En Women Filmmakers and Their Films*. Joel Del Río (traducción) versión en línea: Disponible en: <http://www.pseudoghetto.com>
- Naito López, M. (2004). *La Jiribilla. Revista de Cultura Cubana No. 165*. Recuperado el 7 de abril del 2014. Disponible en: <http://www.lajiribilla.cu/index.html>
- Núñez Sarmiento, M. (28 de diciembre de 2004). Los estudios de género en Cuba y sus aproximaciones metodológicas, multidisciplinarias y transculturales (1974-2001). En *Cubaliteraria*. Recuperado el 15 de noviembre de 2012. Disponible en: <http://www.cubaliteraria.cu/cubalit.php>

- Nichols, B. (1997). *La representación de la realidad. Cuestiones y Conceptos sobre el documental*. Barcelona: Ediciones Paidós.
- Oliveras, A. (2013). La fórmula social de Palomas. En *Revista Cine Cubano* No 87.
- Panoksky, E. (1987). El significado en las artes visuales. Barcelona: Ediciones Paidós.
- Pérez, F. (2011). El cine joven independiente es el espacio donde quiero estar. En L. Stusser, & C. Ríos, *Entrevistas a contraluz: el cine joven en Cuba*. Santa Clara: Ediciones Sed de Belleza.
- Pineda Amo, C. [s.a.p]. *El documental como estética*. [smd].
- Ramos, J. (2013). *Los retos del cine independiente en Cuba: Conversaciones con Enrique Álvarez y Miguel Coyula*. Recuperado el 7 de julio de 2015, de Imago Fagia Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual. Disponible en: <http://www.revistasdecomunicacion.org/>
- Reyes, D. L. (2010). *La mirada bajo asedio. El documental reflexivo cubano*. Santiago de Cuba: Editorial Oriente.
- Ricardo Leyva, Y. [s.a.p]. *La familia ficcional cinematográfica del ICAIC (1994-2008)*. Tesis Doctoral, Universidad Oriente, Santiago de Cuba.
- Rivera Ramírez, E. (febrero de 2014). *La reivindicación de la mujer en el cine: nodos entre el feminismo y los estudios cinematográficos*. Recuperado el 14 de febrero de 2014, de Revista Cuadrivio. Disponible en: <http://www.cuadrivio.net>
- Rodríguez, A. (2011). Hay que volver a contar con el cine cubano. En L. Stusser, & C. Ríos, *Entrevistas a contraluz: el cine joven en Cuba*. Santa Clara: Ediciones Sed de Belleza.



Rojas Bez, J. (2006). *El cine entre las artes. Reflexiones sobre cine*. La Habana: Editorial Pueblo y Educación.

----- (2013). *Pasaje al arte del cine*. Guadalajara: Editorial Universitaria.

Rubin, G. (1996). El tráfico de mujeres: Notas sobre la "economía política" del sexo. En M. Lamas, *El género: la construcción cultural de la diferencia sexual*. México: Ediciones PUEG.

Sánchez González, J. L. (2010). *Romper la tensión del arco movimiento del cine documental*. La Habana: Ediciones ICAIC.

----- (2010). Movimiento cubano de cine documental: Despeje, ruptura, mesta, discordancia y reciclaje. En Selección de autores, *Conquistando la utopía, El ICAIC y al Revolución 50 años después*. La Habana: Ediciones ICAIC.

Santovenia, R. (2006). *Diccionario de Cine, Términos artísticos y técnicos*. La Habana: Editorial Arte y Literatura.

Selva, M. (2005). Desde una mirada feminista: los nuevos lenguajes del documental. En C. Torreiro, & J. Cerdán, *Documental y Vanguardia*. Madrid: Ediciones Cátedra.

Siles Ojeda, B. (13 de marzo de 2000). Una mirada retrospectiva: treinta años de intersección entre el feminismo y cine. Recuperado el 8 de febrero de 2014, de *Caleidoscopio*. Revista del Audiovisual No. 1. Universidad de Valencia. Disponible en: <http://www.uch.ceu.es/caleidoscopio>.

Vallejo, A. (2010). "Género, autorrepresentación y cine documental. Les glaneurs et la glaneuse de Agnès Varda". En *Quaderns*, (Vol.5, No.14,) U.A.M.

----- [s.a.p]. Protagonistas de lo real. La construcción de los personajes en el cine documental. [smd].

ANEXOS

Entrevista a LINO E. VERDECIA CALUNGA, Profesor universitario, investigador-crítico literario y de audiovisuales. Miembro de la UNEAC y de la Asociación Cubana de la Prensa Cinematográfica. Comentarista radial.

¿Qué renovaciones desde lo temático y formal, considera usted que ha aportado la nueva generación de cineastas cubanos al Movimiento de cine documental cubano?

Para empezar hago una precisión: yo me cuido de emplear el término generación, porque suele hacerse como sinónimo de promoción, y hace muchos años aprendí que no son exactamente lo mismo. Ahora bien, en el 2015 creo que estamos asistiendo a la existencia de la primera promoción de cineastas (tal vez sea mejor –para abarcarlos a todos– decirles audiovisualistas) surgidos o nacidos con la Revolución. Esto tomando en cuenta el año 1959 como punto de partida y asumiendo que una generación tiene (teóricamente) unos 45 años de realización o existencia. Lo que no quiere decir que terminen su vida activa pasado ese tiempo, de ahí la conocida y vivida coexistencia generacional.

Entonces puedo decirte que, en esta primera promoción de “cineastas” al denominado Movimiento que mencionas, tiene en primer lugar el insoslayable vínculo dialéctico con todo lo que le antecede: no puede hablarse de rupturas (si es que las hay) sino existe aquello con lo que se rompe. Por otra parte es más que normal que, si los contextos en mucho han cambiado y estén cambiando, temáticamente aparezcan y se muestren diferencias en el tratamiento artístico de esas realidades de todo tipo.

Desde la focalización de aspectos del entorno en que convivimos, con insistencia en conflictos y personas (y personajes) que pueden haber sido “desconocidos” o no enfocados por lentes anteriores (sin olvidar que esta promoción está enlazada con sus precedentes y que ya Sara Gómez y Jorge Luis Sánchez, por solo citar dos cineastas de promociones distintas dentro de aquella primera generación,

habían abordado protagónicos, complejidades y ambientes con mirada muy aguda y cuestionadora), este grupo de jóvenes documentalistas está haciendo lo que debe hacer, aprovechando por supuesto eso que en general llamamos nuevas tecnologías y las crisis diversas que esta contemporaneidad nos está ofreciendo.

En resumen: los documentalistas jóvenes, a tono con su tiempo, encaran y procesan de modo artístico realidades que son inocultables, coexistentes y demostrativas de que se ha hecho y se hace bastante por la subsistencia de nuestra especie; pero que existen escollos que salvar, atavismos que erradicar –o al menos, actualizar–, escaños a los que ascender. Y todo ello con las posibilidades técnicas de hoy, aunque –para ser justo– casi todo lo que veo no hace sino ratificar que *nihil novo sub sole*. La envoltura, a veces, parece y huele a nueva, pero en esencia, desde Meliès y Lumière, pasando por George Lucas hasta llegar al más reciente renovador, es frecuente que lo formal no es más que una eficiente actualización de lo ya conocido.

No obstante puedo decirte que temáticamente han tocado y hasta hurgado en aspectos, zonas, problemáticas y personas que, teniendo existencia palpable y más o menos conocida, son escamoteados, ninguneados o subsumidos. Pero, repito, en el documental cubano eso no es exactamente novedoso.

Fragmento de entrevista a Lázaro González González, crítico y realizador de documentales de la nueva generación cubana de cineastas

¿Considera usted que los críticos/os cinematográficos deben indagar en los aportes de la crítica fílmica feminista y los estudios de género?

Creo que es fundamental que cada vez más los críticos empiecen desde una perspectiva transdisciplinar a conocer otras teorías fílmicas como son las propuestas de la crítica fílmica feminista, porque cada vez más el cine se transversaliza con género y desde de las propuesta de los realizadores hay una marcada intención tanto en la estética como en los contenidos de problematizar sobre género: cómo se conforman las identidades, la violencia de género que es una temática bastante recurrente, por ejemplo dentro de la producción audiovisual cubana más reciente. Lo que estoy consciente es que desde los estudios académicos todavía no hay una mirada profunda hacia el género, porque en muchos espacios se concibe como un tema menos preocupante y resulta indispensable la socialización y consulta de las investigaciones más recientes que en muchas ocasiones no traspasan el ámbito académico.

Entrevista a MSc Ania Pupo Vega. Licenciada en Psicología y coordinadora del Núcleo de Estudios de Género de la Universidad de Holguín.

¿Cómo valora usted el tratamiento de las imágenes de las mujeres en la documentalística cubana de la nueva generación de cineastas?

Los medios generalmente silencian el discurso de las mujeres en la medida que ponderan o valorizan el discurso masculino, generalmente dominante; o estereotipan el discurso de las mujeres (re)construidas desde las miradas masculinas e incluso desde las miradas de otras mujeres que reproducen lo tradicionalmente aceptado por la sociedad. Ser mujer no te habilita para un cuestionamiento de las desigualdades genéricas que pautan la realidad, estas se naturalizan y devienen invisibles para unas y otros; es en los estudios de género, en su aparato conceptual donde el concepto adquiere una connotación profundamente analítica y política; la construcción de la feminidad y la masculinidad atraviesa nuestras vidas, solo desde una conciencia que desnaturalice las desigualdades entre hombres y mujeres, la asimilación de que estas son construidas y que implican malestares para ambos, pueden hacerse lecturas disidentes que remuevan las sólidas raíces patriarcales en aras de relaciones más equilibradas y simétricas, de oportunidades para vivir la vida que desea vivir cada persona al margen de la asignación biológica de un sexo u otro.

En los realizadores y realizadoras de la nueva generación de cineastas escogidos en la investigación se constatan posturas críticas que se agradecen en tanto develan las diferencias de la vida cotidiana vivida por hombres y mujeres pero sin poner acento en las desigualdades, con excepción de “Universo en miniatura” no se llega a entender que sobre la base de esas diferencias se han construido las desigualdades no solo con relación al género, también a la edad, el color de la piel y el espacio donde se vive, entre otras muchas ...somos plurales, diversos, los seres humanos pero estas diferencias se han convertido en la base para montar privilegios de unas personas con relación a las otras en dependencia de los

atributos más o menos valorados desde las culturas y está bien generalizada la inferiorización de lo femenino, hipersensible, débil y de la casa ante lo masculino controlador de sus emociones, fuerte y de la calle.

Los espacios cobran un valor protagónico en los documentales, lo rural, lo urbano, las costas... el sur... son también elementos desde donde se cuestionan las realidades; las masculinidades y feminidades se configuran también a partir de los espacios.

La violencia de género expuesta desde su cara más conocida, la violencia física hasta diversas expresiones de la violencia psicológica, es un tema recurrente en las realizaciones, aunque se explota con énfasis las imágenes de las mujeres en ritos de preparación para agradar al hombre y en este sentido se refuerza la idea de ser un ser para otros también como objeto sexual.

Fragmentos de la entrevista a MSc Danae Diéguez, investigadora, crítica de cine, Profesora de la Facultad de Arte de los Medios de Comunicación Audiovisual de la Universidad de las Artes (ISA) Coordinadora del espacio AlterCine de la Agencia de Noticias IPS en Cuba y del Programa Género y Cultura de la Unión Nacional de Escritores y Artistas de Cuba (UNEAC).

¿Considera usted que los críticos/os cinematográficos deben indagar en los aportes de la crítica fílmica feminista y los estudios de género?

La crítica fílmica feminista es una propuesta de análisis que se ha reinventado constantemente y que posiciona a la crítica de cine en un espacio que es político. El feminismo es política (...) porque va a desmontar estructuras de poder que son patriarcales...y ellas y su correlato en el cine. Imagínate si logramos que la crítica articule, transversalice al menos esa mirada...se develaría mucho de lo que esconden las obras, sobre todo aquellas que, como he dicho varias veces “ de buenas intenciones está lleno el camino del sexismo” o sea, las que parecen una cosa y son otra...la relación Semiótica- feminismo-y discurso cultural.

¿Cómo valora usted el tratamiento de las imágenes de las mujeres en la documentalística cubana de la nueva generación de cineastas?

El documental cubano no ha dialogado lo suficiente con los modos de representación feminista y todavía no ha encontrado en la crítica una coherencia que deleve, descubra, resignifique el texto fílmico desde ese posicionamiento estético, ético y político (...) Han sido los últimos años, los que dan cuenta del abordaje más sistemático del tema, desde las formas tradicionales de representación hasta las búsquedas que se desatan de aquellas. La cuestión estaría entonces en cómo la crítica dialoga con un andamiaje categorial para dar cuenta de los aportes, tendencias, miradas que se suscitan desde las representaciones de género (...)

Fragmento de entrevista a Juan Carlos Calahorra, realizador audiovisual y miembro de comité organizador de La Muestra Joven Icaic.

¿Qué importancia le concedes a La Muestra Joven Icaic, como espacio legitimador de las creaciones de la nueva generación cubana de cineastas?

Bueno la muestra joven tiene 15 años, ya ha tenido un recorrido, tal vez ha envejecido en algunos aspectos, pero estamos trabajando para que se renueve, no es el único espacio de socialización de cine joven en Cuba, pero si continúa siendo el más importante eso es indudable; pero ya los jóvenes cubanos no están ceñidos al espacio geográfico de Cuba, ya muchos realizadores han encontrado la manera de mostrar sus creaciones en otras partes del mundo. La Muestra como espacio siempre ha sido también un espacio de formación que ha suplido carencias del ISA, no es un espacio absoluto pero sigue siendo la meca de muchos realizadores que no son de La Habana, para ellos llegar a La Muestra es un objetivo importante como un espacio de legitimación. Yo pienso que La Muestra debe ser entendida como espacio de resistencia cultural dentro de la institución o sea la política de programación de la Muestra sigue resintiéndose a listas verticales que vienen del Icaic, del Ministerio de Cultura, gracias a esa resistencia y empeñamiento La Muestra puede conformar un abanico más completo de lo que se hace y me parece ejemplar lo que ha hecho La Muestra, yo me siento orgulloso de estar ahí (...)