

LA MUESTRA vive pendiente del horizonte

Joel del Río

El florecimiento de un entorno audiovisual juvenil, crítico, de temática contemporánea, independiente o enganchado de las instituciones oficiales, y apoyado en las nuevas tecnologías, es una de las características dominantes en el cine cubano durante los primeros años del siglo XXI, un periodo transicional en el cual comenzó a remontarse paulatinamente la crisis y el declive productivo característicos de los años 1990. A lo largo de los últimos diez años, cuando a todas luces deja de estar a la moda formularse preguntas plausibles sobre el futuro de la nación, la Muestra de Nuevos Realizadores se las agenció para aportar un grupo de obras trascendentales, que apaciguaron la desazón respecto a la aparición del relevo en el cine nacional. Mediante el descubrimiento de la afinidad formal y espiritual entre los paradigmas del cine cubano histórico y las obras realizadas por decenas de cineastas noveles, la Muestra consiguió aunar las conciencias creativas e inconformes dispersas por toda la isla y además vulneró la distancia establecida entre estos jóvenes y los veteranos que antes fueran innovadores y rebeldes.

El decenio 2001-2010 se inaugura con un cambio de dirección en el ICAIC. La nueva presidencia apostó por favorecer el acceso a la dirección de largometrajes de ficción de realizadores sobradamente probados en el documental, apuntaló la continuidad de filmografía-

LA MUESTRA en quête de nouveaux horizons

Un nouveau courant caractérisé par sa jeunesse, son esprit critique et ses thématiques contemporaines, indépendant ou au contraire lié aux institutions officielles, et recourant aux nouvelles technologies, est en train de se développer : voici l'une des principales caractéristiques du cinéma cubain des premières années du XXI^e siècle, une période de transition durant laquelle ce dernier a commencé à se remettre lentement de la crise et du déclin de la production qui avaient marqué les années 1990. Au cours des dix dernières années, alors que de toute évidence les interrogations attendues sur l'avenir de la nation sont passées de mode, la Muestra des nouveaux réalisateurs est parvenue à offrir au public un ensemble d'œuvres remarquables, qui ont apaisé les craintes liées à l'absence d'une relève pour le cinéma national. Grâce à la mise au jour d'une indéniable affinité formelle et spirituelle entre les paradigmes du cinéma cubain historique et les œuvres réalisées par des dizaines de réalisateurs débutants, la Muestra a réussi à faire coïncider toutes les consciences créatives et non-conformistes dispersées à travers l'île, mais aussi à faire voler en éclats les barrières établies entre ces jeunes cinéastes et les vétérans qui, en leur temps, avaient été innovateurs et rebelles.

as interrumpidas por la crisis de los años noventa y, sobre todas las cosas, se preocupó por tratar de propiciar el arribo a la realización de jóvenes talentos procedentes de las escuelas de cine, de la televisión y del cine independiente. De modo que la política predominante luego de 2001 se asienta sobre la combinación de talentos probados y emergentes. Las Muestras devinieron, desde su primera edición, la mejor vía para descubrir tal insurgencia creativa, localizada dentro y fuera de las instituciones culturales reconocibles.

Sin embargo, la Muestra tampoco se originó en el impulso vanguardista de unos cuantos amantes de las novedades, dispuestos a reponer con nombres diferentes las angostas nóminas de realizadores cubanos representativos. Los primeros empeños predecesores se registraron a finales de los años ochenta y principios de los noventa, cuando aparecieron las primeras obras (cortometrajes documentales y de ficción) producidas por la Escuela Internacional de Cine y Televisión (EICTV) de San Antonio de los Baños, y por la Facultad de los Medios de Comunicación Audiovisuales (FAMCA) del Instituto Superior de Arte. En ese entonces también se asomaron por primera vez ante públicos más o menos amplios, en las que entonces se llamaron Muestras de Cine Joven, los primeros trabajos procedentes del Taller de Cine de la Asociación Hermanos Saíz –fundado en junio de 1987 e integrado por realizadores a veces procedentes del ICAIC, el Instituto Cubano de Radio y Televisión (ICRT), los Estudios de las Fuerzas Armadas Revolucionarias y la Cinematografía del Ministerio de Educación– que favoreció el empleo del video y por tanto ensanchó las posibilidades de realización sobre todo en cuanto al documental.

Los canales más frecuentes para la tímida circulación de aquellos primeros intentos de un cine independiente, fueron sobre todo los concursos CinePlaza y el premio Caracol de la Unión de Artistas y Escritores de Cuba (UNEAC), que devinieron muestrarios de obras documentales y de ficción vinculadas con agendas temáticas y productoras desvinculadas del ICAIC. La caída del socialismo en Europa Oriental derivó en la

La década 2001-2010 a comenzó por un cambio de dirección a ICAIC. La nueva dirección hizo el parí de favorecer el acceso a la realización de largometrajes de ficción a los realizadores que ya habían hecho sus pruebas en el campo documental, ella buscó enriquecer obras que ya habían sido interrumpidas por la crisis de los años 1990 y, sobre todo, ella se mostró preocupada de intentar hacer en forma de jóvenes talentos provenientes de las escuelas de cine, de la televisión y del cine independiente acceder a la realización. De tal modo que la política predominante después de 2001 se basó en la combinación de talentos reconocidos y emergentes. Las Muestras se convirtieron, desde su primera edición, el mejor medio para descubrir esta revolución creadora, que se encuentra en el interior o fuera de las instituciones culturales reconocidas.

Por lo tanto, la Muestra no nació de la impulsión vanguardista de algunos aficionados de novedades, dispuestos a retomar con nombres diferentes las listas de nombres de realizadores cubanos representativos. Los primeros esfuerzos, anteriores a la Muestra, fueron observados al final de los años 1980 y al inicio de los años 1990, con la salida de las primeras obras (cortometrajes documentales y de ficción) producidas por la Escuela Internacional de Cine y Televisión (EICTV) de San Antonio de los Baños, y por la Facultad de los Medios de Comunicación Audiovisuales (FAMCA) del Instituto Superior de Arte. También en ese momento se presentaron por primera vez ante públicos más o menos amplios, en las que entonces se llamaron Muestras de Cine Joven, los primeros trabajos procedentes del Taller de Cine de la Asociación Hermanos Saíz –fundado en 1987 y al que participaron realizadores que venían de algunos de ellos del ICAIC, de otros del Instituto Cubano de Radio y Televisión (ICRT), de los Estudios de las Fuerzas Armadas Revolucionarias y del Departamento Cinematográfico del Ministerio de Educación – que favoreció el uso del video, ampliando así las posibilidades de realización especialmente en el campo documental.

Buscándote Habana (2007) de Alina Rodríguez



crisis de producción no sólo de la cinematografía llamémosle oficial, sino también de aquellos primeros brotes de cine juvenil e independiente. Es entonces cuando los creadores se concentran en las casas productoras de video, las cuales generaron sobre todo documentales institucionales, de corte cultural, reafirmación y propaganda. Los cortos realizados por Mundo Latino, RTV Comercial, la Hurón Azul (de la UNEAC) y Producciones Trimagen SA, entre otras, se vincularon con los productos audiovisuales, muy singulares, originados en Televisión Serrana y TV Camagüey. Se constituyó así un acumulado de obras engrosado por las realizaciones de las dos escuelas de cine con que ya contaba el país y las primeras realizaciones de las productoras independientes. El espacio para exhibir y naturalizar todas estas corrientes surgió el 31 de octubre de 2000, cuando abrió sus puertas la primera Muestra de Nuevos Realizadores.

Desde sus primeras ediciones, la Muestra enfrentó al público con obras habilitadas para provocar combustiones mentales o motines anticonvencionales. Por sólo mencionar a los destacados en la primera entrega del evento, vale recordar el violento vanguardismo de Miguel Coyula y Juan Carlos Cremata (ambos egresados de la EICTV) en *Clase Z Tropical*, *Tenedor plástico* y *Cucarachas rojas*, del primero, y en *La época*, *El encanto* y *Fin de siglo*, de Cremata, quizás el más logrado empeño del cine experimental en esta década.

Les réseaux ordinaires pour la modeste circulation de ces premières tentatives de cinéma indépendant ont surtout été les concours CinePlaza et le prix Caracol de l'Union des écrivains et artistes de Cuba (UNEAC), qui sont devenus les vitrines où s'exposaient les œuvres documentaires et de fiction dont les préoccupations thématiques et les structures de productions n'avaient pas de liens avec celles de l'ICAIC. La chute du bloc de l'Est a eu pour conséquence la crise de la production non seulement pour le cinéma que l'on pourrait appeler officiel, mais aussi pour ces premières manifestations d'un cinéma jeune et indépendant. C'est alors que les artistes se sont repliés sur les maisons de production de film vidéo, produisant surtout des documentaires institutionnels, aux thématiques liées à la culture, au soutien au régime, et à la propagande. Les courts-métrages réalisés par Mundo Latino, RTV Comercial, la Hurón Azul (de l'UNEAC) et les Productions Trimagen SA, entre autres, se sont ainsi retrouvés avec les produits audiovisuels, très singuliers, issus de Televisión Serrana et de TV Camagüey. C'est ainsi que s'est constitué tout un ensemble d'œuvres, auxquelles sont venues s'ajouter les réalisations des deux écoles de cinéma qui existaient déjà dans le pays ainsi que les premières réalisations des maisons de production indépendantes. L'espace nécessaire pour diffuser et rendre familiers au public tous ces nouveaux courants est apparu le 31 octobre 2000, lorsque la première Muestra des nouveaux réalisateurs a ouvert ses portes.

Fuera de liga (2004) de Ian Padrón



En esta primera edición se destacó la transformación del documental antropológico a través de *Caidije... la extensa realidad* (de Gustavo Pérez, proveniente de TV Camagüey) y los paisajes temáticos alternativos descubiertos por los primeros y muy modestos cortos de realizadores que muy pronto recibirían el beneplácito del ICAIC, como Esteban Insausti (*Más de lo mismo*), Ian Padrón (*Motos*) y Pavel Giroud (*Rrring...*), los cuales demostraron los significados horizontales y verticales de organizar un festival nacional de películas que también incluyera debates, clases magistrales, descubrimientos y especulaciones sobre el presente y el futuro del cine en la isla.

Pero antes de continuar reseñando algunos de los principales descubrimientos, debemos aclarar que los aportes trascienden la mera y ocasional presentación de realizadores apenas acreditados en un circuito legitimador. El evento se concibió también para estimular el conocimiento y la reflexión sobre los recintos válidos e ignotos del cine cubano anterior, con el propósito de potenciar el diálogo entre las diversas generaciones de creadores, y reconocer la valiosa herencia y referente obligado de que disponen los noveles. Mediante ciclos y conferencias, homenajes y evocaciones, se redescubrieron decenas de momentos incandescentes y capacidades artísticas o cívicas, de los clásicos de siempre y de otros menos reconocidos. De esta manera, volvieron a ser motivo de discusión numerosos filmes casi olvidados, o siempre vigentes, de Nicolás Guillén Landrián, Sara Gómez y Oscar Valdés, el fotógrafo Jorge Herrera, los cineastas Julio García Espinosa, Manuel Octavio Gómez, Tomás Gutiérrez Alea, Humberto Solás, Constante "Rapi" Diego, Rolando Díaz y Santiago Álvarez, entre muchos otros. Sus primeros pasos, los cortometrajes y documentales breves casi olvidados, problemáticos o mal entendidos en su momento, renacieron a partir de una mirada al mismo tiempo perturbadora y ecuménica que la Muestra quiso potenciar.

Ya fuera feliz casualidad o puntería para detectar el talento en ciernes, la primera edición selló el futuro profesional de la mayoría de los quince realizadores elegidos como los más destacados. La mayor parte de ellos se las arreglaron para verificar las esperanzas depositadas en su futuro quehacer. Cremata emprendería una serie de largometrajes a partir de *Nada* (2001) que continuaría, dentro y fuera del ICAIC, con *Viva Cuba* (2005), *El premio flaco* (2009) y *Chamaco* (2010), filme incómodo y temerario del cual se exhibió, como invitación especial del evento, una copia de trabajo en la más reciente edición de la Muestra. Miguel Coyula se radicó en Estados Unidos y allá realizó, todavía anclado en los conceptos de la identidad cubana, *Memorias del desarrollo* (2010), una especie de conti-

Depuis ses premières éditions, la Muestra a confronté le public à des œuvres susceptibles d'échauffer les esprits et de provoquer des flambées d'anticonformisme. Pour ne citer que les plus remarquables des cinéastes ayant participé à la première édition de l'événement, il suffit de rappeler le violent avant-gardisme de Miguel Coyula et de Juan Carlos Cremata (tous deux issus des bancs de l'EICTV), avec *Clase Z Tropical*, *Tenedor plástico* et *Cucarachas rojas*, pour le premier, et *La época*, *El éncanto* et *Fin de siglo*, de Cremata, sans doute le travail le plus abouti dans le cinéma expérimental de cette décennie. Cette première édition a également fait apparaître la métamorphose du documentaire anthropologique avec *Caidije... la extensa realidad* (de Gustavo Pérez, issu de TV Camagüey), et les panoramas thématiques alternatifs dévoilés par les premiers et bien modestes courts métrages d'artistes qui n'allaient pas tarder à recevoir la bénédiction de l'ICAIC, comme Esteban Insausti (*Más de lo mismo*), Ian Padrón (*Motos*) et Pavel Giroud (*Rrring...*). Ils ont démontré le sens que pouvait avoir, sur de multiples plans, l'organisation d'un festival national de films incluant également des débats, des master class, des découvertes et des spéculations tous azimuts sur le présent et l'avenir du cinéma dans l'île.

Mais avant d'aller plus avant dans cette présentation des principales découvertes offertes par la Muestra, nous devons préciser que ses apports dépassent de loin la simple présentation occasionnelle de réalisateurs tout juste intégrés dans un circuit de légitimation. L'événement a aussi été conçu pour stimuler la connaissance et la réflexion sur des aspects reconnus ou ignorés du cinéma cubain antérieur, dans le but de favoriser le dialogue entre les différentes générations de créateurs, et de reconnaître le riche héritage et la référence obligée sur lesquels peuvent prendre appui les débutants. Grâce à des cycles, des conférences, des hommages et des citations, on a redécouvert des dizaines de moments clés et des talents artistiques ou civiques, parmi les classiques de toujours mais aussi chez d'autres artistes moins reconnus. Ainsi, des discussions ont pu avoir lieu sur de nombreux films presque tombés dans l'oubli ou toujours d'actualité de Nicolás Guillén Landrián, Sara Gómez et Oscar Valdés, du photographe Jorge Herrera, des cinéastes Julio García Espinosa, Manuel Octavio Gómez, Tomás Gutiérrez Alea, Humberto Solás, Constante "Rapi" Diego, Rolando Díaz et Santiago Álvarez, parmi bien d'autres. Leurs premiers pas au cinéma, leurs courts-métrages ou documentaires brefs presque oubliés, polémiques ou mal compris en leur temps ont pu renaître grâce à un regard à la fois anticonformiste et œcuménique, celui justement que la Muestra a été capable de mettre en œuvre.

Fruit de hasards heureux ou au contraire d'une habileté certaine pour détecter les talents en germe, la première édition a scellé l'avenir professionnel de la



deMoler (2004) de Alejandro Ramírez

nuidad, desde el exilio, del clásico dirigido por Tomás Gutiérrez Alea en 1968. Humberto Padrón debutó con el medimetro de ficción *Video de familia* (2001) que inauguraba una rejuvenecida visión sobre la familia cubana ante los traumas de la emigración, y luego realizó, en régimen de casi total independencia, el largometraje *Frutas en el café* (2005). Pavel Giroud accede a la producción “industrial” con *Tres veces dos* (tríada de cuentos saludada con todos los parabienes en la tercera edición, y que también dio oportunidades a Lester Hamlet y Esteban Insausti), luego el ICAIC lo ficha para realizar el filme retro *La edad de la peseta* (2006). En igual régimen filma *Omerta* (2008) y actualmente vuelve a distanciarse de la institución y se asocia con la productora 5ta Avenida para realizar su multipremiado guión *El acompañante*.

Aunque pueda parecer que las Muestras fomentan sólo las poéticas laterales, o el cine documental y de vanguardia, en realidad el evento jamás ha privilegiado ningún género o tendencia por encima de otro. La carta de intenciones es otra. Más bien se trata de conferirle un espacio, de confluencia sistémica, a la multiplicidad inherente al audiovisual cubano hecho por jóvenes y menos promovido en los circuitos legitimadores de las grandes salas capitalinas, la televisión nacional y los principales medios de comunicación. Sobre los aportes de las Muestras y de los realizadores descubiertos por ella al largometraje de ficción, primero llegaron las ya mencionadas *Tres veces dos* y *Frutas en el café*. Más tarde Ismael Perdomo provocó al auditorio con *Mata que Dios perdona*, un *thriller* retro de extraña y erótica emanación, realizado igualmente en video digital, y Jorge Luis Sánchez, fundador del movimiento de cine joven y presidente de varias muestras, estrenó su ópera prima, el musical biográfico titulado *El Benny*.

Luego, se sucedieron los filmes marcados por la impronta de la producción independiente, el bajo presupuesto y la independencia creativa. Los nuevos tuvieron su propio *boom*. Así, el bienio 2006-2007 tal vez sea recordado por los historiadores como el punto de giro que indicó en el cine cubano las potencialidades del relevo y la entronización de una perspectiva

plupart des quinze réalisateurs élus comme les plus remarquables. Pour la plupart, ils se sont montrés capables de confirmer les espoirs qu’avait motivés leur œuvre à venir. Ainsi, Cremata allait par la suite entreprendre une série de longs-métrages à partir de *Nada* (2001), qu’il allait prolonger, à l’intérieur et à l’extérieur de l’ICAIC, avec *Viva Cuba* (2005), *El premio flaco* (2009) et *Chamaco* (2010), un film déroutant et téméraire dont une copie de travail a été projetée, en tant qu’invitée spéciale de la rencontre, lors de la dernière édition de la Muestra. Miguel Coyula s’est installé aux États-Unis, où il a réalisé, montrant à quel point il était toujours bien enraciné dans les questions liées à l’identité cubaine, *Memorias del desarrollo* (2010), une espèce de suite, à partir de l’exil, du grand classique mis en scène par Tomás Gutiérrez Alea en 1968. Humberto Padrón a fait ses débuts avec le moyen métrage de fiction *Video de familia* (2001), qui inaugurerait une vision rajeunie de la famille cubaine confrontée aux traumatismes de l’émigration, et il a ensuite réalisé dans une indépendance presque totale le long-métrage *Frutas en el café* (2005). Pavel Giroud quant à lui accède à la production “industrielle” avec *Tres veces dos* (une série de trois contes qui a reçu toutes les félicitations lors de la troisième édition, et qui a également permis à Lester Hamlet et Esteban Insausti de se lancer), à la suite de quoi l’ICAIC l’a enrôlé pour réaliser le film rétro *La edad de la peseta* (2006). Il a filmé de la même façon *Omerta* (2008), avant de prendre à nouveau ses distances dernièrement avec l’institution en s’associant avec la maison de production 5^a avenida pour mettre en scène son scénario *El acompañante*, qui lui a valu de nombreux prix.

Même s’il pourrait sembler que les Muestras ne soutiennent que les poétiques marginales, ou le cinéma documentaire ou d’avant-garde, en réalité ces rencontres n’ont jamais privilégié aucun genre ou aucune tendance plutôt qu’une autre. Car les intentions qu’elles affichent sont tout autres. Il s’agit plutôt de fournir un espace de confluence systématique à la multiplicité inhérente au secteur audiovisuel cubain fait par les jeunes et moins représenté dans les circuits légitimes des grandes salles de la capitale, de la télévision nationale et des principaux médias de communication. Parmi les apports des Muestras et les réalisateurs qu’elles ont permis de

más distendida y juvenil. En esa breve etapa aparecieron, sucesivamente, *Viva Cuba*, el segundo largometraje de Juan Carlos Cremata, realizado con la productora El Ingenio, y primer largometraje cubano hecho con niños; *La edad de la peseta* (Pavel Giroud), *La pared* (Alejandro Gil), *Mañana* (Alejandro Moya) y el tercer largometraje del egresado de la EICTV Arturo Sotto, *La noche de los inocentes*. Durante 2008 y 2009 continuó la ronda de debutantes con *Los dioses rotos*, melodrama social contemporáneo de Ernesto Daranas, *Personal Belongings* (debut en la dirección del guionista egresado de la EICTV, Alejandro Brugués) y el segundo largometraje de ficción de Pavel Giroud, homenaje al cine negro titulado *Omerta*. En noviembre de 2010, mientras escribo esta reseña, se supo que los personajes jóvenes y las actitudes propias de esas edades protagonizan los cuatro largometrajes de ficción cubanos seleccionados para competir en la edición 32 del Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano de La Habana. La mitad de esas obras fueron escritas y dirigidas por cineastas descubiertos por la Muestra. Los cuatro filmes son *José Martí, el ojo del canario*, de Fernando Pérez (presidente de las últimas entregas de la Muestra y uno de los directores con mayor empeño en hablar sobre los jóvenes); *Boleto al Paraíso*, de Gerardo Chijona; *Casa vieja*, de Lester Hamlet y *Larga distancia*, de Esteban Insausti (Hamlet e Insausti aguardaban su oportunidad para hacer un largo desde *Tres veces dos*).

La relación de películas de ficción que se impusieron a través de las Muestras es larga y sería imposible caracterizar *in extenso* todos los títulos, por ello he elegido *Tres veces dos* y *Personal Belongings* para confirmar, a partir de sus muchos rasgos distintivos y similitudes, la existencia de una perspectiva renovada respecto a los temas imperantes en el cine cubano clásico. Los cuatro cineastas –hay que recordar que *Tres veces dos* es un tríptico dirigido por Pavel Giroud, Lester Hamlet y Esteban Insausti, y *Personal belongings* es obra de Alejandro Brugués– relatan historias de (des)amor, íntimas y trágicas, en un contexto en el que siempre escasearon los filmes preocupados más por lo emotivo-individual que por atrapar las resonancias sociales del tema. Las cuatro historias se acercan a sus temas (la soledad, la traición, el amor en fuga, la separación de la pareja) desde miradas que subrayan la tragedia implícita en el amor impracticable, y se concentran en la esfera de lo privado sentimental –casi por completo ajeno a consideraciones políticas– puesto que los cuatro guiones prescindieron de predicaciones o declaraciones de principio pontificadoras y esquemáticas. Sólo nos permitieron asomarnos a cuatro historias absolutamente particulares, en perentoria elusión de los espacios, personajes e iconos de recono-

découvrir dans le secteur du long-métrage de fiction, les premiers ont été les œuvres déjà citées *Tres veces dos* et *Frutas en el café*. Par la suite, Ismael Predomo a provoqué le public avec *Mata que Dios perdona*, un thriller rétro à l'atmosphère fantastique et érotique, qui a été réalisé lui aussi en vidéo numérique, et Jorge Luis Sánchez, le fondateur du mouvement du jeune cinéma qui a présidé plusieurs Muestras, a pu projeter sa première œuvre, le biopic musical intitulé *El Benny*.

Par la suite, des films portant la marque de la production indépendante, des faibles budgets et de l'indépendance créative se sont succédé. Les jeunes ont connu leur propre boom. Dans cette perspective, les années 2006-2007 seront sans doute définies par les historiens comme le tournant qui a mis en évidence dans le cinéma cubain l'existence d'une relève et l'affirmation d'une perspective plus distanciée et juvénile. Dans ce bref laps de temps sont apparus, successivement, *Viva Cuba*, le deuxième long-métrage de Juan Carlos Cremata, réalisé grâce à la maison de production El Ingenio, et le premier long-métrage cubain tourné avec des enfants, suivi de *La edad de la peseta* (Pavel Giroud), *La pared* (Alejandro Gil), *Mañana* (Alejandro Moya) et le troisième long-métrage de l'ancien élève de l'EICTV Arturo Sotto, *La noche de los inocentes*. Au cours des années 2008 et 2009, le bal des débutants s'est poursuivi avec *Los dioses rotos*, un mélodrame social contemporain d'Ernesto Daranas, *Personal Belongings* (première œuvre en tant que réalisateur du scénariste sorti de l'EICTV Alejandro Brugués), et le second long métrage de fiction de Pavel Giroud, un hommage au film noir intitulé *Omerta*. En novembre 2010, tandis que j'écris ces lignes, on a appris que les personnages de jeunes et les attitudes propres à cette période de la vie sont les protagonistes des quatre longs-métrages de fiction cubains sélectionnés dans le cadre de la compétition officielle du 32^e Festival international du nouveau cinéma latino-américain de La Havane. La moitié de ces œuvres ont été écrites et mises en scène par des cinéastes découverts par la Muestra. Les quatre films en question sont *José Martí, el ojo del canario*, de Fernando Pérez (président des dernières éditions de la Muestra et l'un des metteurs en scène cubains qui dépense le plus d'énergie pour faire connaître les plus jeunes); *Boleto al Paraíso*, de Gerardo Chijona; *Casa vieja*, de Lester Hamlet et *Larga distancia*, d'Esteban Insausti (Hamlet et Insausti attendaient leur heure pour réaliser un long-métrage depuis *Tres veces dos*).

Rendre compte des films de fiction qui ont triomphé dans les différentes Muestras serait trop long, et il serait en outre impossible de caractériser dans le détail tous les titres, c'est pourquoi j'ai choisi de me pencher ici sur *Tres veces dos* et *Personal Belongings* afin de vérifier, à partir de leurs multiples différences et similitudes, l'existence d'une



cible pertenencia socio-política. Si ya hicimos alusión al sesgo posterior que emprendieron las filmografías de Pavel Giroud, Lester Hamlet y Esteban Insausti, debemos referir que el segundo largometraje realizado por Alejandro Brugués se encontraba en pleno rodaje en este mes de noviembre de 2010. Se titula *Juan de los muertos*, y combina la comedia satírica y el cine de terror (de zombies), con guiños cinéfilos casi inauditos para el contexto cinematográfico cubano.

Entre los pocos cineastas jóvenes, no quiero decir únicos, que sostienen su poética o camino estético originario, vale mencionar a cuatro: Miguel Coyula se consagró como cineasta adicto a la renovación formal en *Cucarachas rojas*, *Tenedor plástico*, *Clase Z Tropical* e intenta continuar, fuera de Cuba, su plan de cine experimental y reflexivo mediante *Memorias del desarrollo*; Esteban Insausti también ha conservado incontaminada su poética desde *Más de lo mismo* (2000) hasta *Luz roja*, el tercer cuento de *Tres veces dos* (2003), pasando por *Las manos y el ángel* o *Existen* y presumiblemente por la nueva *Larga distancia* (2009); Jorge Molina, el autor de *Molina's Culpa* en 1992 y de *Molina's Test* en 2001, continúa sus enardecidas elucubraciones sobre el erotismo y la condición humana, a contrapelo de múltiples acusaciones y reticencias institucionales de todo tipo; y Pavel Giroud, quien mantiene inoculto, desde *Rrrring...* y *Todo por ella*, hasta *La edad de la peseta* (2005) y *Omerta* (2008) su deseo de realizar un cine genérico y muy narrativo, correcto gramaticalmente e inspirado en el retro y en el cine negro norteamericano.

perspective renouvelée sur les thèmes en vogue dans le cinéma cubain classique. Les quatre cinéastes – rappelons que *Tres veces dos* est un triptyque dirigé par Pavel Giroud, Lester Hamlet et Esteban Insausti et que *Personal Belongings* est l'œuvre d'Alejandro Brugués – racontent des histoires de (dés)amour, intimes et tragiques, dans un contexte où les films s'attachant davantage aux émotions individuelles qu'à la recherche des répercussions sociales de telles thématiques ont été plutôt rares. Les quatre histoires traitent leurs thèmes (la solitude, la trahison, le délitement de l'amour, la séparation du couple), à partir de points de vue qui soulignent la tragédie implicite de l'amour impossible, et se concentrent sur la sphère des sentiments privés – presque totalement étrangers aux considérations politiques – dans la mesure où les quatre scénarios se sont bien gardés d'avoir recours à toute forme de prédication ou de déclaration de principe pontifiante ou schématique. Ils ont juste fait en sorte que nous puissions entrer dans quatre histoires absolument particulières, en évitant volontairement les espaces, personnages et icônes dont l'appartenance sociopolitique aurait pu être facilement identifiée. Si nous avons pu faire référence à la voie dans laquelle les filmographies de Pavel Giroud, Lester Hamlet et Esteban Insausti se sont engagées, nous devons indiquer que le second long-métrage réalisé par Alejandro Brugués était en plein tournage en ce mois de novembre 2010. Il s'intitule *Juan de los muertos*, et il combine la comédie satirique et le film d'épouvante (de zombies), avec moult clins d'œil cinéphiles pratiquement inédits dans le contexte cinématographique cubain.



Invierno (2006) de Roberto Renán

Sería injusto mencionar sólo largometrajes, habida cuenta de que el corto ha tenido sustantiva presencia y trascendencia a lo largo de esta década. Se destacaron particularmente, por la recepción del público, la crítica y los galardones entregados, entre varios otros, *La maldita circunstancia* (2003) de Eduardo Eimil, con una extraña parábola sobre el encierro que provoca inundaciones y delirios; *Na-na* y *El patio de mi casa* (2004 y 2008) en las cuales Patricia Ramos se acerca a la emigración o al aburrimiento doméstico con femenina delicadeza; y *Utopía* (2004) de Arturo Infante, que sometía a descacharrante burla el presente de la cultura masiva y la instrucción coyuntural, cosmética, trivializada por la propaganda adoconada e irreflexiva. Arturo Infante diagnostica el abismo que existe entre educación, valores e instrucción y satiriza ciertos ideales de conocimiento y superioridad intelectual, a través de estos hombres que discuten a muerte sobre el barroco latinoamericano, las mujeres que se golpean a causa de una polémica operística, mientras la niña retrasada salta con alborozo al memorizar mecánicamente los versos de El Golem. Al menos una breve referencia merecen varios cortos de ficción que alcanzan, si no otro, el privilegio de la singularidad, la frescura y el desprejuicio a la hora de asumir estilos y conceptos. *Todo por ella* (2003, Pavel Giroud), *Dos hermanos* (2003, Tamara Morales), *El televisor y Gozar, comer, partir* (2003 y 2007, Arturo Infante), *Cuca y el pollo* (2005, Carlos Lechuga), *Zona afectada* (2006, Alex Hernández y Asori Soto), *Tierra roja* (2008, Heidi Hasan) y *La bala* (2010, Pedro Luis Rodríguez) evidencian una diversidad en cuanto a los estilos de la puesta en escena que pone al día formalmente el audiovisual cubano contemporáneo, al tiempo que le atribuye lacerantes preocupaciones de orden social, económico y cultural.

Respecto al documental, en las Muestras se consagró, antes que en ningún otro circuito, un documental institucional y por encargo que devino un clásico desde el instante mismo de su estreno, *Suite Habana* (2003) de Fernando Pérez. Entre los jóvenes documentalistas despunta Ian Padrón, quien realizó en 2002 el musical y biográfico *Luis Carbonell (después de tanto*

Parmi les quelques cinéastes de la jeune génération, pour ne pas dire les seuls, qui poursuivent leur chemin poétique ou esthétique de départ, il convient d'en mentionner quatre : Miguel Coyula a été distingué comme un cinéaste féru de rénovation formelle avec *Cucarachas rojas*, *Tenedor plástico*, *Clase Z Tropical*, et il essaie de poursuivre, hors de Cuba, son projet de cinéma expérimental et réflexif avec *Memorias del desarrollo* ; Esteban Insausti a également gardée intacte sa poétique depuis *Más de lo mismo* (2000) jusqu'à *Luz roja*, le troisième conte de *Tres veces dos* (2003), en passant par *Las manos y el ángel* ou *Existen* et probablement aussi par son nouveau film *Larga distancia* (2009) ; Jorge Molina, l'auteur de *Molina's Culpa* en 1992 et de *Molina's Test* en 2001 poursuit ses brûlantes élucubrations sur l'érotisme et la condition humaine, à contre-courant des multiples accusations et réticences dont il fait l'objet de la part des instances officielles de tous types ; et Pavel Giroud, qui communique de façon transparente depuis *Rrrring...* et *Todo por ella*, jusqu'à *La edad de la peseta* (2005) et *Omerta* (2008) son désir de réaliser un cinéma générique éminemment narratif, grammaticalement correct, puisant son inspiration dans le rétro et le film noir nord-américain.

Mais il serait injuste de se borner à ne mentionner que les longs-métrages, dans la mesure où le court a connu une représentation et des répercussions très importantes tout au long de cette décennie. Quelques films parmi bien d'autres se sont fait particulièrement remarquer, tant du point de vue de leur succès public et critique que par les prix qu'ils ont obtenus, comme *La maldita circunstancia* (2003) d'Eduardo Eimil, une étrange parábola sur un enfermement qui provoque inondations et délires ; *Na-na* et *El patio de mi casa* (2004 et 2008) dans lesquels Patricia Ramos s'intéresse à l'émigration et à l'ennui domestique avec une délicatesse toute féminine ; et *Utopía* (2004) d'Arturo Infante, qui traitait avec un impitoyable sarcasme la culture de masse actuelle et l'instruction à la petite semaine, superficielle, rendue triviale par la propagande ordinaire et dépourvue d'esprit critique. Arturo Infante explore l'abîme existant entre l'éducation, les

tiempo) y de inmediato se dedicó durante meses a hacer la crónica de la historia, los triunfos y derrotas del equipo de béisbol Industriales en el controvertido *Fuera de liga*, un documental institucional distanciado del triunfalismo, los esquemas o la aburrida exégesis. La celebración de los Industriales reconoce las muchas decepciones causadas por el equipo, de modo que el elogio es matizado por la humana y balanceada descripción de personas que tienen, exactamente, los mismos problemas que el más común de los cubanos, aunque disfruten de la admiración, a veces fanática, de millones de aficionados. Ian Padrón permitió que en su documental se vieran las máculas, afloraran vanidades, estados de desesperación, impotencia, ira. *Fuera de liga* también contribuyó a la comprensión entre todas las riberas de la cubanía en tanto se acercó, sin timidez ni prudencia hipócrita, al tema de la tensión entre cubanos de dentro de la Isla y los radicados en el exterior, a las lealtades y nostalgias de quienes partieron, a las dificultades materiales de los que permanecieron... y todo ello es tratado con honradez y sin temor a comprometerse con un punto de vista.

Además de *Suite Habana* y *Fuera de liga*, porque dos obras tampoco constituyen un movimiento, algunos críticos comenzaron a escribir sobre la reanimación del documental cubano a través de la Muestra, pero a partir de su sexta edición, cuando se presentaron obras que emprendían búsquedas críticas o reveladoras de lo inmediato y lo contingente. *Buscándote Habana* (Alina Rodríguez), *Protectoras* (Daniel Vera), *Monteros* (Alejandro Ramírez), *Las camas solas* (Sandra Gómez), *De generación* (Aram Vidal) o *La cuchufleta* (Luis Ángel Guevara) se dedican a instrumentar con agudeza la intervención social del creador, ya sea con intención de socializar el conocimiento sobre un tema o desde el propósito de favorecer la polémica en torno a ese mismo tema. *Buscándote Habana*, *La cuchufleta* y *Protectoras* refuerzan la sensación del espectador de estar asistiendo a los hechos mostrados tal como ocurrieron, sin embellecimiento ni artificio de ninguna índole. Hay otros títulos documentales de esta sexta edición que se orientan más al espectáculo, y se dejan llevar por dimensiones emotivas del relato, además de ostentar las opiniones sólidamente conformadas de los personajes, profundidad y rigor en la exposición del punto de vista, como ocurre con *Malegría* (Marcelo Martín y Daniel Diez), *Compás de espera* (Raidel Reynoso), *Timbalito* (Annette Pichs) o *Model Town* (Laimir Fano), los cuales revelan circunstancias muchas veces dolorosas, discutibles, ásperas, invariablemente situadas más allá de la mera propaganda o de la divulgación concebida para apaciguar la digestión de los conformistas. Predomina en ellas la honestidad y el rigor en el tratamiento del

valeurs et l'instruction et traite de façon satirique certains idéaux liés à la connaissance et à la supériorité intellectuelle, à travers ces hommes prêts à en venir aux mains au cours d'une discussion sur le baroque latino-américain, ou ces femmes qui se crèpent le chignon à cause d'une polémique sur l'opéra tandis qu'une petite fille attardée sautille joyeusement en apprenant par cœur les vers du *Golem*. Enfin, il convient de mentionner brièvement plusieurs courts-métrages de fiction qui s'adjugent, à défaut d'autre chose, le privilège de l'originalité, de la fraîcheur et de l'absence de préjugés au moment d'assumer leurs styles et leurs conceptions du cinéma. *Todo por ella* (2003, Pavel Giroud), *Dos hermanos* (2003, Tamara Morales), *El televisor* et *Gozar, comer, partir* (2003 y 2007, Arturo Infante), *Cuca y el pollo* (2005, Carlos Lechuga), *Zona afectada* (2006, Alex Hernández et Asori Soto), *Tierra roja* (2008, Heidi Hasan) et *La bala* (2010, Pedro Luis Rodríguez) attestent une grande diversité en ce qui concerne les styles de mise en scène qui permet de mettre l'audiovisuel cubain contemporain au goût du jour, tout en lui associant de déchirantes préoccupations d'ordre social, économique et culturel.

En ce qui concerne le cinéma documentaire, c'est grâce à la Muestra qu'a été reconnu, bien avant qu'il n'atteigne les autres circuits, un film institutionnel et de commande qui est devenu un classique au moment même où il a été projeté, *Suite Habana* (2003) de Fernando Pérez. Parmi les jeunes documentaristes, Ian Padrón s'est fait remarquer en réalisant en 2002 le biopic musical *Luis Carbonell (después de tanto tiempo)*, avant de se lancer immédiatement et pendant plusieurs mois à filmer la chronique de l'histoire, des victoires et des défaites de l'équipe de base-ball des "Industriales" dans le très controversé *Fuera de liga*, un documentaire institutionnel prenant ses distances avec le triomphalisme, les schémas ou l'exégèse ennuyeuse. La célébration des "Industriales" rend compte de toutes les déceptions auxquelles l'équipe a donné lieu, de telle sorte que l'éloge se trouve remis en question par la description très humaine et nuancée de personnes qui connaissent exactement les mêmes problèmes que le commun des mortels à Cuba, bien qu'elles soient l'objet de l'admiration parfois fanatique de millions de supporters. Ian Padrón a réussi à faire en sorte que les zones d'ombre deviennent apparentes dans son documentaire, que les vanités affleurent, tout comme les moments de désespoir, d'impuissance, de colère. *Fuera de liga* a aussi contribué à la compréhension de part et d'autre des côtes de la cubanité, dans la mesure où il s'est penché, sans crainte ni prudence hypocrite, sur le thème de la tension existant entre les Cubains restés à l'intérieur de l'île et ceux qui se sont installés à l'extérieur, des formes de loyauté et aussi de



Nicolás Guillén Landrián

tema, elementos suficientes para garantizar que el documental cubano recomenzara su despegue y se reforzara el radical espíritu empírico, o indagatorio, de los nuevos cineastas.

Con mayores o mejores obras en esta o aquella edición, lo cierto es que desde las primeras hasta las últimas Muestras el documental se destacó a través de títulos de obligatorio repaso a la hora de catalogar los momentos menos conformistas, en términos formales y conceptuales, del cine cubano reciente: *Las manos y el ángel: tributo a Emiliano Salvador* (2002) de Esteban Insausti; *Habaneceres* (2003) de Luis Leonel León; *Freddy o el sueño de Noel* (2003) de Waldo Ramírez; *Café con leche* y *Seres extraordinarios* (2004 y 2005) de Manuel Zayas, dedicados a Nicolás Guillén Landrián y Reynaldo Arenas, respectivamente; *deMoler* (2004) de Alejandro Ramírez; *Invierno* (2006) de Roberto Renán; *Stand-by* (2006), de Carlos M. Quintela; *Zona de silencio* (2007), Karel Duchase; *Extravío* (2008) de Daniellis Hernández; *Patria, Cómo construir un barco* y *The Illusion* (2007, 2008 y 2009) de Susana Barriga; *Rara avis: el caso Mañach* (2009) de Rolando Rosabal y *Tacones cercanos* (2009) de Jessica Rodríguez. En la última Muestra fueron documentales los cinco filmes realizados a partir de conceptos más osados, pertinentes y polémicos: *Que me pongan en la lista* (Pedro Luis

nostalgia de ceux qui sont partis, des difficultés matérielles de ceux qui sont restés... le tout traité avec honnêteté et sans crainte d'embrasser un point de vue affirmé. En plus de *Suite Habana* et de *Fuera de liga*, dans la mesure où deux œuvres ne sauraient suffire à constituer un mouvement à elles seules, des critiques ont commencé à commenter la renaissance du documentaire cubain grâce à la Muestra, mais à partir de sa sixième édition, c'est-à-dire à partir du moment où ont été projetées des œuvres qui se lançaient dans des recherches critiques ou révélatrices de la réalité immédiate et contingente. Des films comme *Buscándote Habana* (Alina Rodríguez), *Protectoras* (Daniel Vera), *Monteros* (Alejandro Ramírez), *Las camas solas* (Sandra Gómez), *De generación* (Aram Vidal) ou *La cuchufleta* (Luis Ángel Guevara) cherchent à utiliser avec subtilité le rôle social de l'artiste, que ce soit dans l'intention de diffuser dans la société la connaissance d'un thème, ou d'en favoriser l'interrogation polémique. *Buscándote Habana*, *La cuchufleta* et *Protectoras* renforcent l'impression qu'a

le spectateur d'être en train d'assister aux faits montrés exactement tels qu'ils se sont produits, sans embellissement ou artifice d'aucune nature. D'autres films documentaires de cette sixième édition s'orientent davantage vers le spectaculaire, et se laissent porter par les dimensions émotionnelles du récit, tout en exhibant les opinions solidement ancrées de leurs personnages, ainsi qu'une profondeur et une rigueur indéniables dans l'exposition de leur point de vue, comme c'est le cas dans *Malegría* (Marcelo Martín et Daniel Diez), *Compás de espera* (Raidel Reynoso), *Timbalito* (Annette Pichs) ou *Model Town* (Laimir Fano), qui mettent au jour des circonstances souvent douloureuses, discutables, amères, mais invariablement situées au-delà de la simple propagande ou de la divulgation conçue pour apaiser la digestion des esprits conformistes. Ce qui prédomine dans de tels films, ce sont l'honnêteté et la rigueur dans le traitement du thème, autant d'éléments suffisants pour permettre que le documentaire cubain connaisse un nouvel essor, et que l'esprit radicalement empirique et exploratoire des nouveaux cinéastes s'affirme.

Les œuvres ont pu être plus nombreuses ou meilleures dans telle ou telle édition, il n'en reste pas moins que depuis les premières jusqu'aux dernières Muestras le cinéma documentaire s'est distingué à tra-

Rodríguez), *El mundo de Raúl* (Jessica Rodríguez y Zoe Miranda), *Revolution* (Mayckel Pedrero), *Habana-ver.t.a 31 kb/seg* (Javier Labrador y Juan Carlos Sánchez), *Voces de un trayecto* (Alejandra Aguirre) y *La marea* (Armando Capó), que en conjunto edifican un completísimo mural de lo que pudiera llamarse el documental de resistencia, en alguna medida contracultural, más de continuidad formal que de ruptura (hay que ser francamente ignorante o muy mal intencionado, para presentar la producción del ICAIC como un conjunto de convencionalismos informadores de monolíticos cánones que los jóvenes deberían irrespetar o despedazar), muchas veces desenfadado y opuesto al trascendentalismo, con frecuencia aferrado a la gravedad y al pesimismo, pero siempre dispuesto a polemizar, cuestionar, arriesgarse.

Por ejemplo, entre las numerosas jóvenes cineastas reveladas por la Muestra, se destaca la egresada de la EICTV Susana Barriga, quien prefirió lidiar con la soledad, la frustración y la esperanza muy difusa en *Cómo construir un barco*, *Patria* y *The Illusion*. Este último es un brillante ejemplo de documental autorreferativo. Ocurre casi todo de noche, apenas vemos a Susana en la búsqueda de su padre en un país extraño. Escuchamos su voz en *off*, mientras cuenta que quería hacer una película sobre la felicidad. Al principio, vemos imágenes de las calles filmadas cámara en mano, muchas veces fuera de foco, ambientes urbanos, carros y autobuses pasando, el metro, todo es impersonal, gélido; hay gente que corre en direcciones opuestas con la ilusión de que existe un lugar mejor para permanecer. De súbito, escuchamos la voz del padre. No lo vemos. Tampoco a Susana. La cámara, evidentemente oculta, se detiene en ventanas, pasillos, formas frías y abstractas, oscuras y filosas, mientras se verifica el drama de la incomunicación, los dilemas del emigrante, la Cuba que se fue pidiéndole todo tipo de cuentas a la Cuba que se quedó, la hostilidad de un paranoico, los remordimientos del padre ausente, el desconcierto de una mujer que sólo acierta a filmar la tragedia del rechazo para ver si puede comprenderla, asimilarla. Mientras se verifica el diálogo entre Susana y su padre, las imágenes de la cámara son cada vez más confusas, hostiles, oscuras, difusas. Cuando el espectador abandona el filme sólo puede estar convencido de que la felicidad y su homóloga, la esperanza, no son más que espejismos que se esfuman en una noche neblinosa, sin dejar la más pequeña huella.

Como se aprecia en lo que hemos esbozado hasta ahora, el cine joven cubano que aflora en la Muestra proviene de la notable diversidad de poéticas, estilos e intenciones, hasta el extremo de que puede resultar improcedente o forzado agrupar con similares etiquetas obras absolutamente disímiles y heterogéne-

vers des films dont il est indispensable de mentionner le titre si l'on veut dresser une liste des épisodes les moins conformistes, sur le plan formel et conceptuel, du cinéma cubain récent : *Las manos y el ángel: tributo a Emiliano Salvador* (2002) d'Esteban Insausti ; *Habanececes* (2003) de Luis Leonel León ; *Freddy o el sueño de Noel* (2003) de Waldo Ramírez ; *Café con leche* et *Seres extraordinarios* (2004 et 2005) de Manuel Zayas, respectivement consacrés à Nicolás Guillén Landrián et Reynaldo Arenas ; *deMoler* (2004) d'Alejandro Ramírez ; *Invierno* (2006) de Roberto Renán ; *Stand-by* (2006), de Carlos M. Quintela ; *Zona de silencio* (2007), de Karel Duchase ; *Extravío* (2008) de Daniellis Hernández ; *Patria, Cómo construir un barco* et *The Illusion* (2007, 2008 et 2009) de Susana Barriga ; *Rara avis: el caso Mañach* (2009) de Rolando Rosabal et *Tacones cercanos* (2009) de Jessica Rodríguez. Au cours de la dernière Muestra, les cinq films réalisés à partir des idées les plus audacieuses, pertinentes et polémiques ont été des documentaires : *Que me pongan en la lista* (Pedro Luis Rodríguez), *El mundo de Raúl* (Jessica Rodríguez et Zoe Miranda), *Revolution* (Mayckel Pedrero), *Habana-ver.t.a 31 kb/seg* (Javier Labrador et Juan Carlos Sánchez), *Voces de un trayecto* (Alejandra Aguirre) et *La marea* (Armando Capó). Ensemble, ils construisent un panorama très complet de ce que l'on pourrait appeler le documentaire de résistance, qui appartient dans une certaine mesure à la contre culture et est fondé sur des principes de continuité formelle davantage que de rupture (et il faut être totalement ignorant ou bien mal intentionné pour présenter la production de l'ICAIC comme un ensemble de conventionnalismes formant des canons monolithiques que les jeunes devraient remettre en question ou même détruire). Ce sont des films souvent désinvoltes et refusant toute perspective transcendante, fréquemment empreints de gravité et de pessimisme, mais toujours prêts à polémiquer, interroger, prendre des risques.

Ainsi par exemple, parmi les nombreuses jeunes cinéastes révélées par la Muestra, Susana Barriga, ancienne élève de l'EICTV, occupe une place particulière, car elle a préféré affronter la solitude, la frustration et une espérance diffuse dans *Cómo construir un barco*, *Patria* et *The Illusion*. Ce dernier film est un brillant exemple de documentaire autoréférentiel. Presque tout se passe de nuit, et on ne voit presque pas Susana à la recherche de son père dans un pays étranger. Nous l'entendons en voix *off* nous raconter qu'elle voulait faire un film sur le bonheur. Au départ, nous voyons des images de rues filmées caméra à l'épaule, très souvent floues, des environnements urbains, des voitures et des autobus qui passent, le métro, tout est très impersonnel, glacial, il y a des gens qui courent



Personal Belongings (2007) de Alejandro Brugués

as. En una cinematografía perneada por el culto a sus divinidades tutelares, el joven cine cubano se caracteriza por la ausencia de líderes incuestionables que representen el espíritu colectivo. Tampoco disponen de manifiestos fundacionales ni mucho menos de estéticas análogas o estrategias de producción afines. Sólo los iguala su voluntad indeclinable de hacer cine, video, televisión, a toda costa, y contar sus historias, exhibir su mundo y sus ideas. Lo importante es fabricar imágenes, mantenerse en la brecha, entrenar las habilidades adquiridas, dialogar con sus contemporáneos mediante un lenguaje que si bien dista, casi siempre, del riesgo formal o conceptual, sí alcanza nítida especificidad en cuanto a la propensión comunicativa, el hedonismo, el desencanto y la vuelta al género inherentes a la mayor parte del cine que se realiza hoy en el mundo.

Las Muestras de Nuevos Realizadores resultan el espacio legitimador más relevante con que cuenta la gente joven interesada en dejar una huella audiovisual, en legar al futuro el rastro en imágenes y sonido de su existencia, ya sea en las cada vez más raras producciones en celuloide de 35 mm o en modestos *spots*, *teleplays*, video clips, cortometrajes en video listos para ser colocados en YouTube. Porque el cine ya no es lo que antes solía ser, impecable espectáculo en pantalla

dans des directions opposées dans l'espoir illusoire qu'il existe quelque part un meilleur endroit pour vivre. Soudain, nous entendons la voix du père. Nous ne le voyons pas. Pas plus que nous ne voyons Susana. La caméra, évidemment cachée, s'arrête sur des fenêtres, des couloirs, des formes froides et abstraites, obscures et tranchantes, tandis que l'on assiste au drame de l'incommunicabilité, aux dilemmes de l'émigré, de la Cuba qui est partie en demandant toutes sortes de comptes à la Cuba qui est restée, à l'hostilité d'un paranoïaque, aux remords du père absent, au désarroi d'une femme qui ne parvient qu'à filmer la tragédie du rejet pour voir si elle peut la comprendre, l'assimiler. Tandis que se déroule le dialogue entre Susana et son père, les images de la caméra sont de plus en plus confuses, hostiles, diffuses. Et lorsque le spectateur sort du film, il ne peut que se trouver convaincu que le bonheur et son homologue, l'espérance, sont seulement deux mirages qui s'évanouissent dans une nuit brumeuse, sans laisser la moindre trace.

Comme on peut le voir dans ce que nous avons résumé jusqu'ici, le jeune cinéma cubain qui affleure dans la Muestra est issu de la remarquable diversité des poétiques, des styles et des intentions, à tel point qu'il peut s'avérer inutile ou artificiel de regrouper sous de telles étiquettes des œuvres absolument distinctes et hétérogènes. Après un cinéma longtemps obnubilé par le culte de ses divinités tutélaires, le jeune cinéma cubain se caractérise par l'absence de leaders indiscutables susceptibles d'incarner l'esprit d'un groupe. Les jeunes cinéastes ne disposent pas non plus de manifestes fondateurs, et encore moins d'esthétiques analogues ou de stratégies de production comparables. Ce qu'ils ont en commun, c'est leur volonté inébranlable de faire du cinéma, de la vidéo, de la télévision, à tout prix, et de raconter leurs histoires, de rendre publics leur monde et leurs idées. Ce qui leur importe, c'est de fabriquer des images, de rester sur le qui-vive, de mettre en pratique les capacités acquises, de dialoguer avec leurs contemporains grâce à un langage qui, s'il est presque toujours fort éloigné de la prise de risque formelle ou conceptuelle, n'en atteint pas moins une clarté spécifique du point de vue de sa capacité communicative, de son hédonisme ou du désenchantement et du retour au cinéma de genre inhérents à la plupart des films tournés aujourd'hui à travers le monde.

Les Muestras des nouveaux réalisateurs s'avèrent être l'espace de légitimation le plus significatif dont disposent les jeunes gens qui souhaitent laisser une trace audiovisuelle, léguer aux générations futures un souvenir en sons et en images de leur existence, que ce soit dans des productions en celluloid de 35 mm, de plus en plus rares, ou dans de modestes spots, teleplays, vidéo-clips ou courts-métrages en vidéo prêts à être mis en ligne sur YouTube. Car le cinéma n'est plus ce

ancha, y la Muestra fue la primera señal que permitió a los cubanos reconocerlo cabalmente. Además de la detección y el suministro de talento joven a la industria, al ICAIC, de manera similar al Festival de Sundance con los estudios de Hollywood, el interregno entre el centro y la periferia se estrecha cada vez más. La atomización de opiniones, estéticas y propósitos se encuentran lo mismo ¹³² al interior del Instituto que en sus márgenes. Y si bien se extraña entre los jóvenes la coherencia que animaba, por ejemplo, las filmografías de Santiago Álvarez, Nicolasito Guillén Landrián, Sara Gómez y Oscar Valdés, tampoco puede negárseles que, a su modo, intentan atrapar el espíritu de esta muy distinta época.

A pesar de todas sus incongruencias y conflictos, el cine joven en Cuba deberá insertarse de manera paulatina y calculada en el ICAIC, en la televisión o en otras productoras. Tal es la única garantía de que el audiovisual cubano alcance la necesaria renovación de sus huestes, posible sólo cuando se incorpore y naturalice la agitación creativa apreciable entre creadores provenientes de lo que suele considerarse margen y periferia (el video clip, los telecentros, las productoras independientes, las escuelas de cine, los autodidactos y aficionados). Mientras esta asimilación despaciosa y prudente tiene lugar, año tras año ocurre el bautismo, la iniciación audiovisual en la Muestra, que intentan reforzar el diálogo de todos con todos, el rigor intelectual de los creadores y el necesario ensanchamiento de sus horizontes estéticos.

Si bien los nuevos realizadores se distancian en cuanto a posturas formales, sí comparten espacios de realización, edades y angustias creativas, pero muy pocos, si acaso alguno, aspira a culminar la obra de arte total, única, renovadora y transgresora, porque tal obsesión proviene de la concepción idealista sobre el creador romántico pregonada en el siglo XIX y el vanguardismo del XX. Habrá que buscar la singularidad de los nuevos, tal vez, en el tratamiento de temas raciales, sexuales, clasistas, ideológicos, existenciales y artísticos desde una óptica bastante desacostumbrada, por insolente y expedita. El cine joven cubano mantiene su carácter oxigenante, novedad de enfoque y cierta raigal inconformidad. He ahí su honra y su premio.

Las manquedades de los nuevos cineastas provienen de la falta de información y aprendizaje respecto a lo que hicieron sus correligionarios cubanos, franceses, norteamericanos o rusos, cuando eran jóvenes, antes de madurar y consagrarse o acomodarse a los caminos andados. Son demasiados los realizadores cubanos que intentan contar historias sin disponer de la menor formación intelectual para hacerlo, y desconocen la narratología y la semiótica, la teoría de género y, en los casos más graves, desconocen el elemental

qu'il a été, ce spectacle impeccable pour grand écran, et la Muestra a été le premier signe avant-coureur qui a permis aux Cubains d'en prendre pleinement conscience. En plus de remplir un rôle de détecteur et de fournisseur de jeunes talents pour l'industrie, l'ICAIC, de la même façon que le Festival de Sundance le fait pour les studios hollywoodiens, la Muestra rend de plus en plus étroit l'espace entre le centre et la périphérie. L'éclatement des opinions, des esthétiques et des projets peuvent se rencontrer aussi bien à l'intérieur de l'Institut qu'à ses marges. Et s'il est vrai que l'on peut regretter parmi ces jeunes la cohérence qui animait par exemple les œuvres de Santiago Álvarez, Nicolasito Guillén Landrián, Sara Gómez et Oscar Valdés, on ne peut pas pour autant leur enlever le fait que, à leur façon, ils essaient de capter l'esprit de cette époque si différente.

Malgré toutes ses incongruités et conflits, le jeune cinéma à Cuba devra s'insérer de façon progressive et planifiée dans l'ICAIC, la télévision ou d'autres structures de production. C'est le seul moyen pour l'audiovisuel cubain de s'assurer de parvenir à la nécessaire rénovation de ses troupes, qui ne sera possible que s'il intègre et digère l'agitation créatrice que l'on observe parmi les créateurs issus de ce que l'on a l'habitude de considérer comme la marge et la périphérie (le vidéo-clip, les centres de production télévisée, les maisons de production indépendantes, les écoles de cinéma, les autodidactes et les amateurs). Tandis que cette lente et prudente assimilation se produit, chaque année les baptêmes et les initiations audiovisuelles se poursuivent à la Muestra, cherchant à favoriser le dialogue de tous avec tous, la rigueur intellectuelle des créateurs et le nécessaire élargissement de leurs horizons esthétiques.

Si les nouveaux réalisateurs sont très différents les uns des autres en ce qui concerne leurs positionnements formels, il n'en reste pas moins qu'ils ont en commun des espaces de réalisation, des âges et des angoisses créatrices, mais il est tout aussi vrai que très peu d'entre eux, pour ne pas dire aucun, n'aspire à construire une œuvre d'art totale, unique, renovatrice et transgressive, car ce genre de préoccupation est un héritage de la conception idéaliste du créateur romantique qui a connu ses heures de gloire au XIX^e siècle et avec les avant-gardes du XX^e. Il faudra sans doute chercher l'originalité de ces jeunes du côté des thématiques raciales, sexuelles, sociales, idéologiques, existentielles et artistiques traitées dans une perspective inhabituelle, car insolente et libre. Le jeune cinéma cubain parvient à conserver son caractère rafraîchissant, la nouveauté de son point de vue, et une sorte d'anticonformisme radical. Telles sont sa gloire et sa récompense.

Les lacunes des nouveaux cinéastes proviennent d'un manque d'information et d'apprentissage par rapport à ce qu'ont fait avant eux leurs coreligionnaires

how to de la tecnología que están empleando. Una cámara en la mano y una idea en la cabeza fueron suficientes para los jóvenes cineastas del neorrealismo italiano, el cinema novo brasileño o la nueva ola francesa... a los cubanos comienza a alcanzarles lo poco y lo escaso. Les basta el impulso de una vocación irrefrenable que los impulsa a buscarse una cámara y una computadora donde editar. Y asumen la responsabilidad de grabar, en cualquier soporte y desde cualquier género, el correspondiente testimonio de lo que significa ser y estar en Cuba, hoy por hoy. Aunque muchos dentro y fuera del país ignoren sus aportes, yo, como crítico, prefiero correr el riesgo de equivocarme y ofrecerles la bienvenida a estas películas nuevas, “imperfectas”, francas, distintas, personales y sugestivas. ■

JOEL DEL RÍO (La Habana, 1963), periodista y crítico de cine en las principales publicaciones culturales cubanas, la radio y la televisión. Fue coautor, con María Caridad Cumaná, de *Latitudes del margen*, que estudia las principales tendencias del cine latinoamericano en la última década del siglo XX. Tiene en proceso de edición otros dos libros: *Los cien caminos del cine cubano* y *El cine según García Márquez*.

RESUMEN Análisis del impacto de la Muestra de Nuevos Realizadores al interior del cine cubano, y en particular de los cambios en la dinámica productiva del ICAIC condicionados por la existencia del evento. Además, en el texto se establecen las principales líneas de renovación, estética y temática, en cuanto a la ficción y el documental, a lo largo de diez años, en una serie de obras y realizadores destacados que la Muestra ha reconocido y estimulado.

PALABRAS CLAVES Muestra de Nuevos Realizadores - cine joven cubano - documental - ficción - ICAIC

cubains, français, nord-américains ou russes dans leur jeunesse, avant d’atteindre la maturité, la consécration, ou de se contenter de retourner arpenter les sentiers battus. Trop de réalisateurs cubains prétendent raconter des histoires sans disposer de la moindre formation intellectuelle pour le faire, en ignorant la narratologie et la sémiotique, la théorie des genres et, dans les cas les plus graves, les rudiments de la technologie qu’ils utilisent. Une caméra dans la main et une idée dans la tête ont pu suffire pour les jeunes cinéastes du néoréalisme italien, du *cinema novo* brésilien ou de la nouvelle vague française... les Cubains commencent à être capables de faire avec les limitations en tous genres. Il leur suffit de l’impulsion d’une vocation irrépressible qui les pousse à se chercher une caméra et un ordinateur pour le montage. Et ils assument la responsabilité de devoir enregistrer, sur n’importe quel support et en utilisant n’importe quel genre, leur témoignage sur ce que signifie le fait d’être un Cubain à Cuba aujourd’hui. Même si nombreux sont ceux qui, à l’intérieur ou à l’extérieur du pays, ignorent leurs apports, personnellement, en tant que critique, je préfère prendre le risque de me tromper en souhaitant la bienvenue à ces films nouveaux, “imparfaits”, sincères, différents, personnels et suggestifs. ■

TRADUIT DE L’ESPAGNOL (CUBA) PAR JULIE AMIOT

JOEL DEL RÍO (La Havane, 1963) est journaliste et critique de cinéma dans les principales publications culturelles cubaines, à la radio et à la télévision. Il a écrit, avec María Caridad Cumaná, *Latitudes del margen*, qui analyse les principales tendances du cinéma latino-américain dans la dernière décennie du XX^e siècle. Deux autres livres dont il est l’auteur sont sous presse : *Los cien caminos del cine cubano* et *El cine según García Márquez*.

RÉSUMÉ Analyse des répercussions de la Muestra des nouveaux réalisateurs dans le cinéma cubain, en particulier sur le plan des bouleversements de la dynamique productive de l’ICAIC qui résultent de l’existence de cette manifestation. Par ailleurs, ce texte établit les principales lignes de la rénovation esthétique et thématique en ce qui concerne la fiction et le documentaire depuis dix ans, à travers un ensemble d’œuvres et de réalisateurs importants que la Muestra a reconnus et soutenus.

MOTS-CLÉS Muestra des nouveaux réalisateurs - jeune cinéma cubain - documentaire - fiction - ICAIC

