

Mujer y madre en el cine centroamericano actual

María Lourdes Cortés Pacheco



Edición electrónica

URL: <http://journals.openedition.org/cinelatino/895>

DOI: 10.4000/cinelatino.895

ISSN: 2425-1356

Editor:

Association des Rencontres des Cinémas d'Amérique Latine, Presses universitaires du Midi

Edición impresa

Fecha de publicación: 1 octubre 2014

Paginación: 152-165

ISBN: 978-2-8107-0298-5

ISSN: 1267-4397

Referencia electrónica

María Lourdes Cortés Pacheco, « Mujer y madre en el cine centroamericano actual », *Cinémas d'Amérique latine* [En línea], 22 | 2014, Publicado el 01 octubre 2014, consultado el 02 mayo 2019.

URL : <http://journals.openedition.org/cinelatino/895> ; DOI : 10.4000/cinelatino.895



Cinémas d'Amérique latine est mis à disposition selon les termes de la licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International.

MUJER Y MADRE



en el cine centroamericano actual



María Lourdes Cortés

El cine centroamericano vive un momento inédito de esplendor. La producción ha crecido de manera insospechada, ya que si bien durante las décadas de los conflictos armados hubo una importante producción documental, con la llegada de la paz, la producción prácticamente había cesado.

Durante la década de 1990, *El silencio de Neto* (1994), del guatemalteco Luis Argueta, fue la única película exhibida en pantallas. No obstante, en poco más de una década, se han realizado y exhibido casi ochenta largometrajes de ficción en los diferentes países centroamericanos. No cabe duda de que el abaratamiento de las nuevas tecnologías y el entusiasmo de jóvenes profesionales se han combinado y han contribuido a este auge de imágenes.

Se han abierto escuelas de producción audiovisual y regularmente se ofrecen talleres de profesionalización en los diversos países de la región. Tres festivales permiten mostrar obras nacionales e internacionales –el Ícaro, que lleva ya 16 ediciones y se concentra exclusivamente en la producción del área– y los recientes festivales internacionales de Panamá y San José.

Si bien no todos los países tienen apoyos formales para el sector audiovisual, los realizadores han logrado coproducir, conseguir dinero mediante *crowdfunding*, convencer a algunas empresas o recurrir a sus propios recursos. El único fondo de fomento al audiovisual de la región es Cinergia, que ha apoyado más de un centenar de proyectos en una década. Por lo demás, sólo Panamá y Costa Rica han ingresado a Ibermedia, el fondo de coproducción intergubernamental y a DocTv, para el sostén de los documentales. Y únicamente Panamá cuenta con una ley de fomento al cine con un fondo de tres millones de dólares. Sin embargo, todos los países están produciendo: ficción, documental, animación y videojuegos, series de televisión, series para la web e incluso para teléfonos inteligentes.

Por lo tanto, lo que en los años 1990 era un desierto de representaciones propias hoy es un campo fecundo, en el cual las mujeres han ocupado un importante lugar como gestoras, productoras, documentalistas y fabuladoras en imágenes.

Ocho realizadoras han estrenado su primera obra de ficción durante estos últimos años. Nos referimos a la nicaragüense Florence Jaughey, con *La Yuma* (2010), importante éxito de taquilla en el país y con una excelente recepción en festivales internacionales, con más de quince premios obtenidos. Su segunda obra, *La pantalla desnuda*, ya se encuentra en etapa de posproducción.

De ese mismo año es *Cápsulas* (2010), de la guatemalteca Verónica Riedel, única realizadora en su país. El filme también tuvo muy buena crítica y varios premios internacionales de importancia.

Pero es en Costa Rica donde las mujeres han destacado con una mayor producción. Maureen Jiménez (*Mujeres apasionadas*,



FEMME ET MÈRE dans le cinéma actuel d'Amérique centrale

Le cinéma d'Amérique centrale connaît un moment de splendeur inédit. Sa production s'est accrue de façon inattendue, car s'il est vrai que pendant les décennies des conflits armés il y avait eu une importante production de films documentaires, une fois la paix établie, la production avait pratiquement cessé.

Pendant les années 1990, *El silencio de Neto* (1994), du guatémaltèque Luis Argueta, fut le seul film à être projeté sur les écrans. Cependant, en un peu plus d'une décennie, presque quatre-vingts longs-métrages de fiction ont été réalisés et montrés dans les différents pays d'Amérique centrale. Il est certain que la diminution des coûts des nouvelles technologies ainsi que l'enthousiasme des jeunes professionnels ont contribué à cette hausse de la production cinématographique.

On a ouvert des écoles de production audiovisuelle et on propose régulièrement des ateliers de professionnalisation dans les différents pays de la région. Trois festivals permettent de montrer des œuvres nationales et internationales –le festival Ícaro, qui compte déjà 16 éditions et qui se consacre exclusivement à la production de la zone d'Amérique centrale– les jeunes festivals internationaux de Panama et de San José.

S'il est vrai que tous les pays ne fournissent pas un soutien institutionnalisé au secteur de l'audiovisuel, les réalisateurs sont parvenus à coproduire, à obtenir de l'argent par le biais du *crowdfunding*, à convaincre certaines entreprises ou à puiser dans leurs propres ressources. Le seul fonds d'aide pour le développement de l'audiovisuel dans la région est Cinergia, qui a soutenu plus d'une centaine de projets en dix ans. Par ailleurs, seuls le Panama et le Costa Rica ont intégré Ibermedia, le fonds de coproduction intergouvernemental et DocTv, pour l'aide aux documentaires. Et le Panama est le seul pays à disposer d'une loi pour promouvoir le cinéma avec un fonds de trois millions de dollars. Cependant, tous les pays produisent actuellement : des films de fiction,



La Yuma
(Nicaragua, 2010),
de Florence Jaughey

2003), Ishtar Yasin (*El camino*, 2009), Paz Fábrega (*Agua fría de mar*, 2010), Hilda Hidalgo, con la adaptación de la novela homónima de Gabriel García Márquez, *Del amor y otros demonios* (2010), Isabel Martínez (*El último comandante*, 2010, en codirección con Vicente Ferraz) y la más reciente, *Princesas rojas* (2013) de Laura Astorga. De igual modo, Patricia Velásquez y Erika Bagnarello han finalizado respectivamente el rodaje de *Dos aguas* y de *Primero de enero*.

LA MUJER EN LA ESCRITURA DE MUJER

*Las mujeres han servido todos estos siglos
de espejos que poseían el poder mágico y delicioso
de reflejar la figura de un hombre
el doble de su tamaño natural.*

VIRGINIA WOOLF

Es interesante anotar cómo la mayor parte de estos filmes escritos por mujeres, cuyos relatos difieren en temáticas, épocas aludidas, personajes y propuestas argumentales coinciden en problemáticas esenciales: un cuestionamiento al mito de la mujer/madre; una visión de la realidad desde la mirada infantil y el tema del abuso infantil.

Mujeres apasionadas cuenta la historia de Mario Curi, un escultor cincuentón, y sus líos amorosos con cuatro mujeres diferentes. Cuatro años después de su muerte, la esposa de Curi, cita a las cuatro mujeres y mediante *flash backs* se va tejiendo la historia.

Las mujeres se presentan de manera estereotipada: la periodista, casada, insatisfecha y alcohólica; la joven, arribista y sin moral; la solterona histérica. Solo una de las mujeres, una profesional, está descrita con rasgos positivos. La esposa no se delinea adecuadamente, pero sabemos que es también una mujer profesional, segura de sí misma.

El filme, más telenovela que comedia, el género para el que se concibió el texto, anula el papel de la maternidad, nada menos que en cinco mujeres. En la medida en que son “mujeres apasionadas”, pareciera que no pueden ser madres.

des documentaires, des films d’animation, des jeux vidéo, des séries de télévision, des séries pour le Net et mêmes pour des smartphones.

Par conséquent, ce qui dans les années 1990 était un désert quant à la production cinématographique propre, est devenu aujourd’hui un terrain fertile, où les femmes ont pris une place importante comme démarcheurs, productrices, documentaristes et fabulistes en images.

Huit réalisatrices ont créé leur premier opus de fiction au cours de ces toutes dernières années. Nous nous référons en particulier à la nicaraguayenne Florence Jaughey, avec *La Yuma* (2010), film qui a eu un grand succès dans son pays, qui a reçu un excellent accueil dans des festivals internationaux, ayant gagné plus de quinze prix. Son deuxième opus, *La pantalla desnuda*, est déjà en cours de post production.

Cette même année a vu la sortie de *Cápsulas* (2010), de la guatémaltèque Veronica Riedel, seule réalisatrice dans son pays. Ce film connut aussi de très bonnes critiques et obtint plusieurs prix internationaux importants.

Mais c’est au Costa Rica où les femmes ont brillé avec une production bien plus importante. Maureen Jiménez (*Mujeres apasionadas*, 2003), Ishtar Yasin (*El camino*, 2009), Paz Fábrega (*Agua fría de mar*, 2010), Hilda Hidalgo, avec l’adaptation de l’œuvre homonyme de Gabriel García Márquez *Del amor y otros demonios* (2010), ou Isabel Martínez (*El último comandante*, 2010, réalisé conjointement avec Vicente Ferraz). Le film le plus récent est *Princesas rojas* (2013) de Laura Astorga. N’oublions pas non plus Patricia Velásquez et Erika Bagnarello qui viennent de terminer le tournage, respectivement, de *Dos aguas* et de *Primero de enero*.

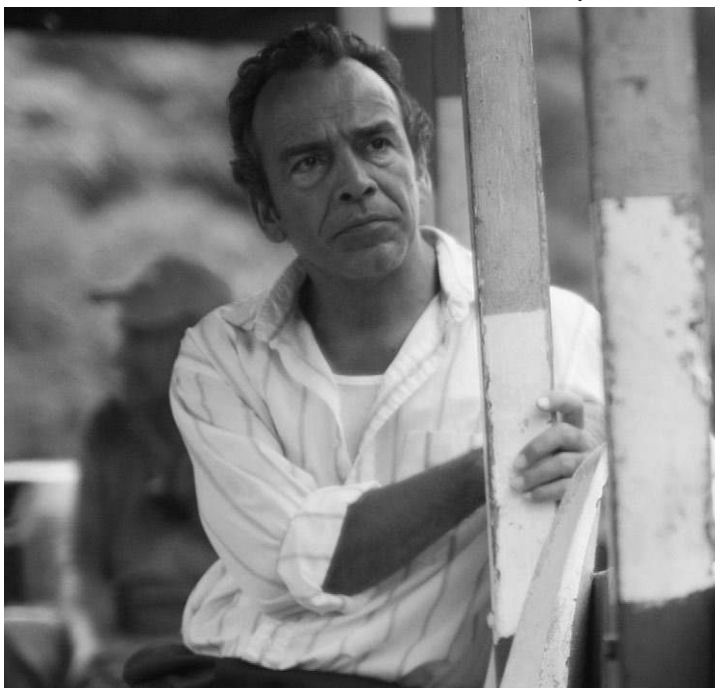


Vicente Ferraz y Isabel Martínez (*El último comandante*, Brasil/Costa Rica, 2010), Festival Iberoamericano de Cine Ceara 2010, Brasil.

Y es que en Occidente, la sexualidad femenina está asociada a dos funciones esenciales que parecen rechazarse mutuamente y que durante siglos han sido estigmatizadas de manera excluyente una de otra: nos referimos a las figuras de la madre y de la puta, la Virgen María frente a Eva y su tentación corruptora. Como señala Marcela Lagarde:

“La sexualidad femenina tiene dos espacios vitales: uno es el de la procreación y otro es el del erotismo. Estos ámbitos de la sexualidad son la base de la especialización sociocultural de las mujeres. En torno a la procreación se construye la maternidad como experiencia vital básica, “natural”, como contenido de vida de todas las mujeres, como centro positivo de su feminidad, de su ‘naturaleza.’” (Lagarde, 1997)

El último comandante (Brasil/Costa Rica, 2010), de Isabel Martínez y Vicente Ferraz



LA REPRÉSENTATION FÉMININE DANS UNE ÉCRITURE FAITE PAR DES FEMMES

Les femmes ont été utilisées au cours de ces siècles comme un miroir dont le pouvoir magique et délicieux était de refléter la taille naturelle d'un homme doublement grossie.

VIRGINIA WOOLF

Il est intéressant de souligner de quelle façon la plupart des films écrits par des femmes, dont les récits diffèrent quant aux thèmes abordés, aux références historiques, aux personnages et aux scénarios proposés, coïncident sur des problématiques essentielles : une remise en question du mythe de la femme/mère, une représentation de la réalité par le biais du regard des enfants et le sujet de l'abus sexuel sur des enfants.

Mujeres apasionadas raconte l'histoire de Mario Curi, un sculpteur d'une cinquantaine d'années, et ses relations amoureuses avec quatre femmes différentes. Quatre ans après sa mort, l'épouse de Curi se remémore la vie de ces quatre femmes et l'histoire est tissée petit à petit par le biais de *flashbacks*.

Les femmes présentées sont des stéréotypes : la journaliste mariée, frustrée et alcoolique ; la jeune, arriviste et immorale ; la célibataire hystérique. Parmi les quatre femmes, une seule, une professionnelle, est décrite sous des traits positifs. L'épouse n'est pas dépeinte convenablement, mais nous savons qu'elle est aussi une professionnelle, sûre d'elle.

Le film, qui relève plus du feuilleton télévisé que de la comédie, genre pour lequel avait été écrit le texte, annule le rôle de la maternité à pas moins de cinq femmes. Dans la mesure où ce sont des “femmes remplies de passion”, il semblerait qu'elles ne puissent accéder à la maternité.

C'est qu'en Occident, la sexualité féminine est associée à deux fonctions essentielles qui semblent se repousser mutuellement et qui pendant des siècles ont été stigmatisées de façon à ce que l'une exclue l'autre : nous voulons parler des figures de la mère et de la putain, de la Vierge Marie, face à Ève et à sa tentation corruptrice. Comme souligne Marcela Lagarde :

“La sexualité féminine a deux espaces vitaux : l'un est celui de la procréation et l'autre est celui de l'érotisme. Ces deux sphères de la sexualité sont le fondement de la spécialisation socioculturelle des femmes. Autour de la procréation on a construit la maternité comme une expérience vitale fondamentale, “naturelle”,



Del amor y otros demonios (Costa Rica/Colombia, 2009), de Hilda Hidalgo

Esta maternidad anulada por el erotismo de *Mujeres apasionadas* aparece de igual forma en otra película de temática aparentemente distinta, pero con ciertos rasgos en común. *El último comandante* es la historia de Paco Jarquín, un ex guerrillero sandinista que deserta de la lucha armada frente a la Contra, para ir a Costa Rica a montar un salón de cha-cha-chá, su otra pasión. Si bien el filme parte de la huida del hombre, ante la decepción por la corrupción de sus compañeros, nos muestra a otro tipo de seductor. No se trata aquí del apuesto artista de *Mujeres apasionadas*, sino del mito del “Che” en versión nicaragüense bailarín.

Paco Jarquín huye de Costa Rica, antes del triunfo de la insurrección sandinista (1988), llevándose a Nena con quien saborea la victoria revolucionaria. La hermana de ésta, Toña, aparentemente más recatada, se ha quedado en su casa, cuidando la chanchera de su familia. Años después, Nena regresa a buscar a Paco Jarquín, ya que le ha llegado un telegrama en que se le informa de que éste no está muerto, como se pensaba, sino vivo en Costa Rica. Y se encuentra con que su hermana tiene una hija de casi veinte años.

Durante la búsqueda del hombre se nos lo presenta como un seductor irresistible, razón por la cual Nena huyó con él a construir la Patria Nueva. Sin embargo, descubrimos también que la hija de Toña es de Jarquín. A través de estas dos mujeres – aunque de una manera sutil y con personajes complejos y bien delineados – también se representa al erotismo y a la maternidad como una disyuntiva irreconciliable.

Por su parte, en *La Yuma*, la madre de la protagonista es una mujer que parece haber abandonado su papel de “progenitora por excelencia”, en el sentido en el que se lo concibe generalmente y tal como es definido por la ensayista Marcela Lagarde:

como objetivo de vida de las mujeres, como el centro positivo de su femineidad, de su ‘nature’.” (Lagarde, 1997)

Cette maternité annulée par l'érotisme de *Mujeres apasionadas* surgit également dans un autre film dont le sujet est apparemment différent mais qui possède des points communs. *El último comandante* est l'histoire de Paco Jarquín, un ancien guerrillero sandiniste, qui abandonne la lutte armée qui s'oppose à la Contra, pour aller au Costa Rica, afin d'y d'ouvrir un dancing de cha-cha-cha, sa deuxième passion. Bien que le film commence avec la fuite de cet homme, désabusé à cause de la corruption de ses camarades, il nous montre un autre séducteur. Il ne s'agit pas ici du bel artiste de *Mujeres apasionadas*, mais du mythe du “Che” version danseur nicaraguayen.

Paco Jarquín fuit le Costa Rica, avant le triomphe de la révolution sandiniste (1988), en compagnie de Nena, avec qui il savoure la victoire révolutionnaire. La sœur de celle-ci, Toña, apparemment plus réservée, est restée chez elle où elle veille sur la porcherie familiale. Des années plus tard, Nena revient chercher Paco Jarquín, car elle a reçu un télégramme lui annonçant qu'il n'est pas mort, comme on le croyait, mais qu'il vit au Costa Rica. Et elle découvre que sa sœur a une fille âgée de presque 20 ans.

Pendant la recherche de l'homme, on nous présente celui-ci comme un séducteur irresistible,



Dos aguas (Costa Rica, 2013), de Patricia Velásquez

“Se reconoce la procreación femenina como un deber ser y por su carácter natural es irrenunciable, debe ser realizada: todas las mujeres son madres de manera independiente de la procreación y de la edad.” (Lagarde: 1997, p. 177)¹

La Yuma trata de una joven que, gracias al boxeo, logra salir de su pobreza y de su barrio, plagado de crímenes y drogas. También gracias a ello, logra salvar a sus hermanos de ese destino y además, a su hermana menor de sufrir un posible abuso sexual.

La madre de Yuma tiene tres hijos, Yuma y dos niños menores que deja en manos de su amante, un tipo al que mantiene y con quien hace el amor ruidosamente por las noches. Yuma encuentra a sus hermanos sin tener qué comer y se convierte, en tanto hermana mayor, en la madre simbólica de estos, en tanto cuidadora.

Un día, al regreso de su trabajo, Yuma encuentra al niño fuera de la casa, que está cerrada y en la cual el amante de la madre está intentando abusar de la niña pequeña. Yuma lo enfrenta y se lleva a los niños con ella. La madre los reclama, la joven se niega a dárselos y, al final del filme, cuando Yuma se va con un circo, se los lleva.

Hilda Hidalgo



raison pour laquelle Nena fuit avec lui pour aller construire la Nouvelle Patrie. Pourtant, on apprend aussi que la fille de Toña est la fille de Jarquín. À travers ces deux femmes – mais d’une façon subtile, avec des personnages complexes et bien dépeints – on représente aussi l’érotisme et la maternité comme une disjonction irréconciliable.

De son côté, dans *La Yuma*, la mère de la protagoniste est une femme qui semble avoir abandonné son rôle de “génitrice par excellence” au sens où on le conçoit généralement et comme le définit l’essayiste Marcela Lagarde :

“La procréation féminine est reconnue comme un devoir être et à cause de son caractère naturel on ne peut y renoncer, elle doit être réalisée : toutes les femmes sont des mères indépendamment de leur procréation et de leur âge.” (Lagarde : 1997, p. 177)¹

La Yuma raconte l’histoire d’une jeune femme qui, grâce à la boxe, parvient à sortir de sa pauvreté et de son quartier, infesté de crimes et de drogues. Grâce à son activité, elle parvient également à sauver ses frères de ce destin et de surcroît, sa petite sœur d’être abusée sexuellement.

La mère de Yuma a trois enfants, Yuma et deux garçons plus jeunes qu’elle laisse entre les mains de son amant, un individu qu’elle entretient et avec qui, la nuit, elle fait bruyamment l’amour. Yuma retrouve ses frères qui n’ont rien à manger et elle devient, en tant que grande sœur, symboliquement leur mère nourricière, comme une bonne pour enfants.

Un jour, au retour du travail, Yuma retrouve le petit garçon en dehors de la maison, qui est fermée, et où l’amant de sa mère essaie d’abuser de sa petite sœur. Yuma lui fait face et prend les enfants avec elle. La mère les réclame, la jeune femme refuse de les lui laisser et, à la fin du film, quand Yuma part avec un cirque, elle les emmène avec elle.

Dans ce cas, la protagoniste affronte sa mère (qui préfère son rôle de maîtresse/putain) et la répudie. C’est ainsi que l’on parvient à éviter l’abus sexuel de la part du “beau-père”. Une fois de plus, la scission mère/érotisme est posée et, comme on a privilégié le profil érotique de la mère, une maternité (celle de la sœur aînée, Yuma) de substitution surgit.

LA SUBSTITUTION DE LA MÈRE

La substitution a lieu dans plusieurs films réalisés par des femmes. Il est intéressant de constater comment l’adaptation de *Del amor y otros demonios* de Hilda Hidalgo transforme la focalisation du récit afin de le présenter sous la perspective du regard de la petite fille.



Del amor y otros demonios (Costa Rica/Colombia, 2009), de Hilda Hidalgo

En este caso, la protagonista se enfrenta con la madre (que prefiere su papel de amante/puta) y la rechaza. Es así que se logra evitar el abuso por parte del “padraastro”. Una vez más, la escisión madre/erotismo se plantea y, habiéndose privilegiado por parte de la madre la opción erótica, aparece una maternidad sustituta (la de la hermana mayor, Yuma) como solución.

LA SUSTITUCIÓN MATERNA

La sustitución se da en varios filmes de mujeres. Es interesante ver cómo la adaptación que realiza Hilda Hidalgo de *Del amor y otros demonios*, transforma la focalización del relato para presentarlo desde la mirada de la niña.

El filme y la novela transcurren en el siglo XVII, y relatan la historia de Sierva María de Todos los Ángeles, la hija única del marqués de Casaldueiro y Bernarda Cabrera. No obstante, la niña fue criada por la esclava Dominga de Adviento, en el contexto de la cultura popular negra. Es la vieja contraposición entre civilización y barbarie y nuevamente aparece la sustitución de la madre. La niña habla la lengua de los esclavos, no conoce la religión católica ni otros códigos sociales de la cultura blanca caribeña de la época de la Inquisición.

Como una premonición de lo que le sucederá a Sierva María y la relación simbiótica con esta madre sustituta, la película de Hidalgo se inicia en un ambiente de tristeza, desolación y muerte. La primera imagen que vemos es la de un par de trenzas de un pelo rojo-naranja y la niña que le pregunta a su nana de crianza, que si se va a morir: “Do, ¿estás enferma? ¿Te vas a morir?” (Hidalgo, guion inédito)

Vemos a la negra, que rema lentamente por el río, alusión inevitable al Aqueronte, por donde viajaban los muertos de la mitología griega hacia su última morada. Posteriormente, en lenguaje palenquero la niña le dice: “Si te mueres me voy contigo”. E inmediatamente, en la segunda escena vemos, en un primerísimo plano, a la niña que llora, mientras acaricia suavemente la cabeza de su nana. Luego, en un plano generalísimo, Sierva María realiza

Film et roman ont le XVII^e siècle pour cadre historique, ils racontent l’histoire de Sierva María de Todos los Ángeles, la fille unique du marquis de Casaldueiro et de Bernarda Cabrera. Cependant, la petite fille fut élevée par l’esclave Dominga de Adviento dans le contexte de la culture populaire noire. C’est la vieille opposition entre la civilisation et la barbarie et, une fois de plus surgit la substitution de la figure maternelle. La petite fille parle la langue des esclaves, ne connaît pas la religion catholique ni les autres codes sociaux de la culture blanche caribéenne du temps de l’Inquisition.

Comme s’il s’agissait d’une prémonition de ce qui arrivera à Sierva Maria et de sa relation symbiotique avec cette mère de substitution, le film d’Hidalgo démarre dans une atmosphère de tristesse, de désolation et de mort. La première image que nous voyons est celle de deux tresses rouges-orange et la petite fille qui demande à sa nourrice si elle est sur le point de mourir : “Do, tu es malade, tu vas mourir ?” (Hidalgo, scénario inédit).

Nous voyons la femme noire, qui pagaie lentement sur le fleuve, inévitable référence à l’Achéron, par le biais duquel voyageaient les morts de la mythologie grecque vers leur dernière demeure. Plus tard, dans le langage des esclaves, la petite fille dit : “Si tu meurs, je pars avec toi”. Et immédiatement, dans la deuxième scène nous voyons, au premier plan, la petite fille pleurer, tandis qu’elle caresse avec douceur la tête de sa nourrice. Ensuite, sur un plan général, elle réalise un rituel africain d’adieu. Le ton est ainsi donné par la réalisatrice : la douleur. La double condition de Sierva Maria est déjà présente, une petite fille blanche au parler et à l’attitude de fille noire. Son histoire démarre alors avec la perte de

un ritual africano de despedida. Con esto, el tono que la directora le impregna a la película está dado: el dolor. Ya está presente la doble condición de Sierva María, una niña blanca con lenguaje y conductas de negra. Se inicia su historia, entonces, con la pérdida de su madre afectiva y su soledad.

Posteriormente a esta escena, vemos a su madre biológica: una Bernarda fantasmal, con una ropa de cama blanca, casi transparente como su piel, con un pelo revuelto y unos dolores de los que no sabemos su procedencia. Es una mujer amarga, que odia a su hija y a su marido y que, como ella misma dice y muestra, ya está muerta.

Cuando Sierva María es mordida por un perro rabioso y se le diagnostica la enfermedad, la madre se desentiende y es el marqués, un hombre pusilánime y temeroso, quien intenta salvarla de diversos modos, pero como él mismo confiesa, ni siquiera conoce a su hija. Primero la lleva al médico –rechazado por la Iglesia todopoderosa–, pero luego, temeroso de Dios, y de que la niña esté poseída por el demonio, la entrega al Convento de Santa Clara, donde es encerrada y exorcizada. Allí conoce al que será su único amor, Cayetano Delaura, el joven cura encargado del exorcismo. Este amor prohibido quedará idealizado en el final de la película, en una posible muerte conjunta, representada con una imagen onírica de la pareja al lado de un aljibe:

“Un abejorro camina entre la larga cabellera de Sierva María que cae hacia el agua, parece incendiada de tan roja y está habitada por un gusano, escarabajos y lagartijas. Sierva, de ojos cerrados, siente el sol sobre la cara. La boca de Cayetano se acerca al oído de Sierva y susurra: ‘Que la eterna noche oscura me cierre estos ojos que te vieron, dejándome con otros que te vean.’ Con las yemas de los dedos Sierva acaricia los párpados cerrados de Cayetano. Vemos lo que Cayetano ve: un juego de



Ishtar Yasin

sa mère affective et sa solitude.

Bien après cette scène, nous voyons sa mère biologique: une Bernarda fantomatique, habillée en blanc, à la tenue de nuit aussi transparente que sa peau, aux cheveux ébouriffés et souffrant de douleurs dont on ne connaît la source. C'est une femme pleine d'amertume, qui hait sa fille et son mari et qui, comme elle le dit elle-même et le prouve, est déjà morte.

Lorsque Sierva Maria est mordue par un chien atteint de la rage et qu'on lui diagnostique cette maladie, sa mère ne veut rien savoir à son sujet et c'est le marquis, un homme faible et craintif, qui essaie de la sauver par différents moyens, mais

El camino (Costa Rica, 2009), de Ishtar Yasin





Agua fría de mar (Costa Rica 2010), de Paz Fábrega

sombras. Se hace un silencio completo. Él acaricia los labios de ella. Las bocas de Sierva María y Cayetano se encuentran y se besan despacio. La luz es tan blanca que sus pieles se ven idénticas. Sus gestos son tan armoniosos que parecen un mismo animal moviéndose...” (Hidalgo, guion inédito).

Este tono intimista, onírico, es frecuente en los filmes de mujeres. En el caso de Centroamérica aparece en múltiples cortos, sobre todo de directoras como Hilda Hidalgo, Ishtar Yasin y Paz Fábrega. Como veremos, *El camino*, de Yasin, está poblado de imágenes y símbolos que hacen que el filme tenga un estilo muy personal.

LA BÚSQUEDA DE LA MADRE

El camino es la historia de Saslaya y su hermano Darío, dos niños nicaragüenses que viajan desde el norte del país hasta San José, en busca de su madre. Ella vive en Costa Rica desde hace siete años, como muchos otros nicaragüenses que han inmigrado en busca de trabajo.

Paz Fábrega



comme il l'avoue lui-même, il ne connaît même pas sa fille. D'abord il l'emmène chez le médecin – rejeté par l'Église toute puissante –, mais ensuite, craignant Dieu, et que sa fille soit possédée par le démon, il la remet au couvent de Santa Clara, où elle est enfermée et exorcisée. Là-bas, elle rencontre celui qui sera son seul amour, Cayetano Delaura, le jeune curé chargé de l'exorciser. Cet amour interdit sera idéalisé à la fin du film, lors d'une mort conjointe présumée, représentée par une image onirique du couple à côté d'une citerne :

“Un bourdon se déplace à travers les longs cheveux de Sierva María qui tombent à l'eau, semblent prendre feu tellement son teint est rouge, et qui sont habités par un ver de terre, des scarabées et des lézards. Sierva, les yeux fermés, sent le soleil sur son visage. La bouche de Cayetano approche l'oreille de Sierva et murmure : ‘Que la nuit éternelle ferme mes yeux qui t'ont vue, en m'en laissant d'autres pour te voir.’” Avec le bout des doigts Sierva caresse les paupières fermées de Cayetano. Nous voyons ce que voit Cayetano : un jeu d'ombres. Le silence est complet. Il caresse les lèvres de Sierva. Les lèvres de Sierva María et de Cayetano se retrouvent et ils s'embrassent doucement. La lumière éblouit tellement que leurs peaux se confondent. Leurs gestes sont si harmonieux qu'ils semblent composer un seul et unique animal en mouvement...” (Hidalgo, scénario inédit)

Ce ton intimiste, onirique, est fréquent dans les films réalisés par des femmes. Dans le cas de l'Amérique



Primero de enero (Costa Rica, 2013), de Erika Bagnarello

Es una película con muy pocos diálogos, en la que en muchos momentos se mezcla la ficción y el documental y en donde lo más importante no es lo que se dice, sino lo que se sugiere.

Los niños viven con su abuelo, estudian y sobreviven trabajando en el gran basurero de la ciudad. Pero Saslaya es abusada por el viejo, así que decide partir.

Emprenden el largo camino pasando por Managua y Granada, la hermosa ciudad colonial al sur del país. Allí conocen al “hombre del bastón”, un extranjero de traje blanco, especie de “encantador”, que viene acompañado de un teatrillo, y de dos mujeres: una toca la flauta, otra, de vestido azul y de la que podríamos pensar que es una mariposa, baila junto a él.

La mariposa azul pareciera ser una metáfora de la fragilidad de Saslaya que huye del abuso intrafamiliar, atraviesa dos países en busca de la madre protectora, para encontrarse, finalmente, con el abuso institucionalizado en la prostitución.

Saslaya, al final de su camino, ha entrado, por azares del destino y desobedeciendo el consejo de Luz, la bailarina del vestido azul, a una misteriosa casa. Es un prostíbulo y se insinúa que la niña será violada por un hombre y así perderá definitivamente la inocencia de niña, para convertirse en prostituta. Un vestido rojo y su boca maquillada torpemente evidencian cómo las alas de la niña mariposa se han roto definitivamente.

Agua fría de mar, de Fábrega, también utiliza este tono intimista para confrontarnos con la metáfora del abuso. Una pareja de jóvenes, Mariana y Rodrigo, llega a un hotel en una playa, donde encuentran, acostada entre la maleza a Karina una niña de 9 años.

central, il surgit dans de nombreux courts-métrages, surtout dans ceux de réalisatrices comme Hidalgo, Ishtar Yasin et Paz Fábrega. Comme nous le verrons, *El camino*, de Yasin, est rempli d'images et de symboles qui font que le film a un style très personnel.

LA RECHERCHE DE LA MÈRE

El camino est l'histoire de Saslaya et de son frère Darío, deux enfants nicaraguayens qui voyagent depuis le nord du pays jusqu'à San José à la recherche de leur mère. Celle-ci habite le Costa Rica depuis sept ans, comme beaucoup d'autres nicaraguayens qui ont immigré pour trouver du travail.

C'est un film avec très peu de dialogues, où très souvent se mêlent la fiction et le documentaire, où le plus important n'est pas ce qui est dit mais ce qui est suggéré.

Les enfants habitent avec leur grand-père, étudient et survivent en travaillant dans la grande décharge publique de la ville. Mais Saslaya est abusée sexuellement par le grand-père et décide donc de partir.

Ils entreprennent le long voyage en passant par Managua et Granada, la belle ville coloniale au sud du pays. Là-bas ils font la connaissance de l'“homme au bâton”, un étranger au costume blanc, une sorte de “charmeur”, qui est accompagné d'un petit théâtre et de deux femmes : l'une joue de la flûte, l'autre, habillée en bleu et dont on pourrait penser qu'elle est un papillon, danse à côté de lui.

Le papillon bleu serait une métaphore de la fragilité de Saslaya qui fuit l'inceste, traverse deux pays à la recherche de la mère protectrice, pour tomber, finalement, sur l'abus sexuel institutionnalisé dans la prostitution.

Saslaya, à la fin de son périple, est entrée, par les fruits du hasard et en s'écartant du conseil de Luz, la danseuse habillée en bleu, dans une mystérieuse maison. C'est un lupanar et on y insinue que la petite fille sera violée par un homme et, ainsi, perdra définitivement son innocence afin de devenir une



Agua fría de mar (Costa Rica, 2010), de Paz Fábrega



Princesas rojas (Costa Rica, 2013), de Laura Astorga

Ella se ha escapado de su familia, que acampa en la playa, y le dice a la muchacha que no tiene ni padres ni hermanos –lo que el espectador sabe que no es cierto– y que su tío la besa en la boca y la toca.

Mariana establece una conexión con la niña, que desaparece en la mañana sin dejar rastro. La joven parece no tener paz hasta que baja a la playa y la encuentra. Descubre que ésta le ha mentado, por lo menos en relación a la existencia de su familia.

A la niña la vemos convivir con sus padres, y al igual que Sierva María, la madre parece rechazarla. En un momento dice que ella ya tenía tres varones y no quería más niños. Por el contrario, el padre la mimaba constantemente, la abraza, la lleva al mar, la relación pareciera normal entre padre e hija. No obstante, ya el espectador está expectante de cualquier señal de abuso. El abuso es representado con una marea de culebras de mar que inunda la playa.

Princesas rojas, de Laura Astorga, sí tiene como tema principal el conflicto entre una niña, Claudia, y su madre, Magda, en el contexto de la contrarrevolución sandinista. La mujer y su marido regresan a Costa Rica, su país natal, con sus dos hijas, pero continúan colaborando con el sandinismo. Estamos a inicios de los años 1980.

La familia se traslada por varias casas donde abundan las “madres sustitutas”, sobre todo una tía y la abuela materna. Magda desaparece a menudo y las niñas conviven más con su padre que con su madre. De pronto, cuando el padre cree que la mujer pudo haber muerto, Magda regresa. Ha arreglado sus asuntos, traicionado al movimiento y se va para Miami. El padre, que a la postre ha resultado herido en un asalto de la contrarrevolución, se encuentra en el hospital. Pero Magda vuelve para llevarse a sus hijas al país donde no hay princesas rojas, ni pioneras, los sueños de las niñas que habían sido criadas entre Cuba y la Nicaragua revolucionaria.

Claudia, la mayor, ha sufrido los ires y venires de su familia, ya que desea participar en el coro de la escuela y sus ausencias le han causado problemas con su profesora. Pero el gran día, cuando

prostituída. Una robe rouge et sa bouche maladroitement maquillée mettent en évidence que les ailes du papillon se sont abîmées définitivement.

Agua fría de mar, de Paz Fábrega, utilise aussi ce ton intimiste pour nous confronter à la métaphore de l’abus sexuel. Un couple de jeunes, Mariana et Rodrigo, arrive à l’hôtel sur une plage, où ils trouvent, allongée sur l’herbe, Karina, une petite fille de 9 ans. Elle a fui sa famille, qui campe sur la plage, et elle dit à la jeune femme qu’elle n’a pas de parents ni de frères – le spectateur sait que cela n’est pas vrai – et que son oncle l’embrasse sur la bouche et fait des attouchements sur elle.

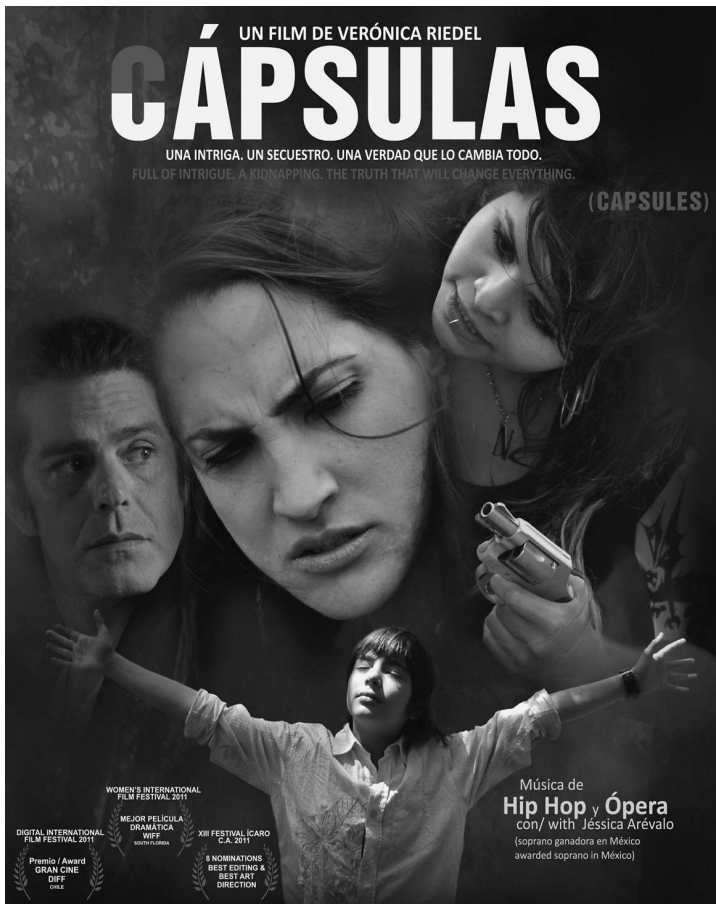
Mariana établit une communication avec la petite fille, qui disparaît au cours de la matinée sans laisser de traces. La jeune femme n’est pas rassurée jusqu’à ce qu’elle descende sur la plage et la retrouve. Elle découvre que celle-ci lui a menti, au moins en ce qui concerne l’existence de sa famille.

Nous voyons la petite fille habiter avec ses parents, et comme Sierva María, sa mère semble la rejeter. À un moment donné elle dit qu’elle avait déjà trois garçons et qu’elle ne voulait plus d’enfants. Au contraire, le père la gâte constamment, l’embrasse, l’emmène à la mer et la relation père et fille semblerait tout à fait normale. Cependant, le spectateur est déjà dans l’attente d’un signal quelconque qui trahirait un abus sexuel. Celui-ci est représenté par une marée de serpents de mer qui inonde la plage.

Quant à *Princesas rojas*, de Laura Astorga, il a comme sujet principal le conflit entre une petite fille, Claudia, et sa mère, Magda, dans le contexte de la contre-

Laura Astorga





Cápsulas (Guatemala, 2010), de Verónica Riedel

la niña se viste con un traje de princesa roja para cantar en el coro, la madre se la lleva obligada al aeropuerto. Todo está listo para el viaje a los Estados Unidos.

La niña se rebela, no quiere viajar, amenaza con acusarla a la policía y, finalmente, la madre toma el avión dejando a Claudia abandonada en el aeropuerto. El filme cierra con la niña mirando por la ventana cómo su madre se monta en el pequeño avión.

Abandono de la madre y rebeldía de la niña en un momento de gran presión: la madre opta por su “libertad” por sobre su amor materno.

Un caso contrario es el de la película guatemalteca *Cápsulas*, el único filme en que la mujer opta por mantener su lugar de madre protectora, incluso a costa de sacrificar su lado erótico, su poder adquisitivo y su vida misma.

Lupe, con un hijo de 12 años, Fonsi, ha abandonado a su marido –un tipo que no “sirve para nada”, según sus palabras– para involucrarse con un hombre dedicado al narcotráfico, que le provee de todas las necesidades materiales. Por su parte, ella utiliza todos los códigos del erotismo. Aparece como la amante sensual, maquillada y en ropa interior sugestiva –al límite de la imagen de la prostituta– siempre dispuesta en la cama, lo cual constituye un elemento de poder y la contrapartida implícita del pacto simbólico que existe con el hombre-proveedor. Como señala Michel Foucault:

“Pero el cuerpo está también directamente inmerso en un campo político; las relaciones de poder operan sobre

révolution sandiniste. La femme et son mari retournent au Costa Rica, leur pays d’origine, avec leurs deux filles mais ils poursuivent leur collaboration avec le sandinisme. Nous sommes au début des années 1980.

La famille déménage dans plusieurs maisons où il y a abondance de “mères de substitution”, en particulier une tante et la grand-mère maternelle. Magda disparaît souvent et les filles habitent plus avec leur père qu’avec leur mère. Tout à coup, alors que le père croit que la mère est morte, Magda revient. Elle a mis de l’ordre dans ses affaires, a trahi le mouvement et part à Miami. Le père, qui entre-temps a été blessé lors d’un attentat de la contre-révolution, est à l’hôpital. Mais Magda revient pour emmener ses filles au pays où il n’y a pas de princesses rouges, ni de pionnières, c’est-à-dire les rêves des filles qui avait été élevées entre Cuba et le Nicaragua révolutionnaire.

Claudia, l’aînée, a souffert des allées et venues de sa famille, car elle souhaite participer à la chorale de son école et a eu des problèmes avec sa maîtresse à cause de ses absences. Mais lors du grand jour, quand la petite fille est habillée d’une robe de princesse rouge pour chanter dans la chorale, la mère l’emmène de force vers l’aéroport. Tout est prêt pour le voyage aux États-Unis.

La petite fille se rebelle, ne veut pas voyager, menace de la dénoncer à la police et, finalement, la mère prend l’avion en abandonnant Claudia à l’aéroport. Le film prend fin avec la petite fille qui regarde par la fenêtre sa mère monter dans le petit avion.

Abandon de la mère et rébellion de la petite fille à un moment de forte pression : la mère choisit et place sa “liberté” au-dessus de l’amour maternel.

Un cas contraire est proposé dans le film guatémalteque *Cápsulas*, le seul film où la femme choisit de rester dans son rôle de mère protectrice, au point même de sacrifier son érotisme, son pouvoir d’achat et sa propre vie.

Lupe, avec un fils de 12 ans, Fonsi, a quitté son mari – un individu qui ne “sert à rien” selon ses dires – afin de s’engager auprès d’un homme impliqué dans le narcotrafic, qui lui fournit tout ce dont elle a besoin matériellement. De son côté, elle utilise tous les codes de l’érotisme. Elle apparaît comme une maîtresse sensuelle, maquillée et en linge de corps suggestif – à la limite de l’image de la prostituée – toujours disposée à faire l’amour, ce qui constitue un élément de pouvoir et la contrepartie implicite du pacte symbolique qu’elle a conclu avec l’homme-fournisseur. Comme le souligne Michel Foucault :

“Mais le corps est aussi plongé directement dans le champ politique ; les relations de pouvoir effectuent sur lui une prise immédiate ;

él una presa inmediata; lo cercan, lo marcan, lo doman, lo someten a suplicio, lo fuerzan a unos trabajos, lo obligan a unas ceremonias, exigen de él unos signos.” (Foucault: 1976, p. 32)

El niño desea reencontrarse con su padre a quien idealiza y con quien sueña a menudo. Para ganar dinero e intentar sacar a su madre de los negocios de su padrastro, Fonsi graba pequeñas películas entre sus compañeros, las edita y las vende. Sin embargo, un día negocia con los hijos y amigos de su nana, algunos de los cuales pertenecen a “maras”.

Van a grabar en el colegio de Fonsi un partido entre los niños ricos y los pobres, pero un profesor interviene y un adolescente agresivo –imagen reiterada del Jaibo de *Los olvidados*, de Luis Buñuel– le da un golpe con un bate y lo mata. Fonsi lo ha grabado todo.

El niño huye y se reencuentra con su madre, que viajará de emergencia cargando drogas. Fonsi, sin que ella se entere, se traga tres cápsulas de cocaína. La mujer ha ingerido muchas más. Sin embargo, a punto de partir, se dan cuenta de que necesitan el permiso del padre de Fonsi, Giaco, a quien van a buscar.

Éste decide robarse al niño del aeropuerto y la madre, desesperada, opta por lo contrario que Magda: se queda en la ciudad para buscarlo. Mientras tanto, los mareros buscan a Fonsi para quitarle la grabación y secuestran a su madre para encontrarlo.

Todos han ido a parar a un enorme parque. Fonsi ha ido conociendo a su padre, un drogadicto en proceso de recuperación, que ama la ópera y la naturaleza. Sin embargo, el niño quiere regresar con su madre. En la noche, Fonsi se enferma a causa de la droga ingerida, pero logra limpiar su cuerpo. Por el contrario, Lupe también cae enferma, una cápsula se ha reventado en su estómago y muere. El padre de Fonsi encuentra a la mujer, y junto a un niño devastado por la muerte de su madre, lucha por sacarla del monte y evitar a los mareros. Al final, el padre y el niño lanzan las cenizas de Lupe en la playa.

El filme de Riedel rompe con el estilo pausado y más personal de los anteriores, ya que mezcla esta historia familiar con el tema del narcotráfico –central en el filme– con la crítica social y con la violencia. El filme es narrado con una estructura clara, personajes delineados de manera clara (algunos rozando el estereotipo) y con un ritmo de acción trepidante, más cercano al cine de Hollywood.

Pero Riedel insinúa el abuso familiar ya que hay un enfrentamiento entre Lupe y una chica marera, y esta última pareciera haber tomado ese camino como producto de una experiencia de abuso. Y, aunque Lupe opta por su lugar de madre, más que de amante, triunfa la única salida en esta historia: la muerte, por lo que de igual modo, se convierte a la relación madre-hijo en un imposible.

EL MITO CUESTIONADO

Como hemos visto, el arquetipo de la madre, uno de los símbolos fundadores de la historia de la humanidad –la madre tierra, la madre de donde proviene toda la humanidad– es cuestionado en

ils le cernent, le marquent, le domptent, le soumettent au supplice, le forcent à certains travaux, l’obligent à certaines cérémonies, lui exigent certains signes.” (Foucault : 1976, p. 32)

Le petit garçon rêve de se retrouver avec son père qu’il idéalise et dont il rêve souvent. Afin de gagner de l’argent, et d’essayer d’extraire sa mère des affaires de son beau-père, Fonsi enregistre des petits films avec ses copains, les publie et les vend. Cependant, un jour il négocie avec les enfants et les amis de sa nourrice, dont certains font partie de *maras* ².

Ils vont enregistrer dans l’école de Fonsi un match entre les enfants riches et les enfants pauvres, mais un enseignant intervient et un adolescent agressif – image réitérée du Jaibo de *Los olvidados* de Luis Buñuel – le frappe avec une batte de baseball et le tue. Fonsi a tout enregistré.

Le garçon fuit et retrouve sa mère, qui doit voyager en urgence comme passeur de drogues. Fonsi, sans qu’elle le sache, avale trois capsules de cocaïne. La femme en a avalé beaucoup plus. Pourtant, sur le point de partir, ils s’aperçoivent qu’ils ont besoin de l’autorisation du père de Fonsi, Giaco, et partent à sa recherche.

Giaco décide de quitter l’aéroport en prenant le garçon avec lui, et la mère, désespérée, fait le choix inverse à celui de Magda : elle reste dans la ville pour le chercher. Pendant ce temps, des membres des *maras* cherchent Fonsi afin de lui voler l’enregistrement et enlèvent sa mère pour le trouver.

Ils se retrouvent tous dans un immense parc. Fonsi a appris à connaître son père, un drogué en cours de guérison, qui aime l’opéra et la nature. Pourtant, l’enfant veut retourner avec sa mère. Pendant la nuit, Fonsi tombe malade à cause de la drogue avalée, mais parvient à faire un lavage d’estomac. Au contraire, Lupe tombe malade aussi, une capsule a éclaté dans son estomac et elle meurt. Le père de Fonsi retrouve sa femme, et accompagné d’un enfant dévasté par la mort de sa mère, se bat pour la faire sortir du parc et pour échapper aux membres des *maras*. À la fin, père et enfant jettent les cendres de Lupe sur la plage.

Le film de Riedel rompt avec le style placide et plus personnel des films précédents, car il mélange cette histoire familiale avec le thème du narcotrafic – central dans le film – la critique sociale et la violence. Le film est narré par le biais d’une trame claire, des personnages dépeints clairement (certains à la limite du stéréotype) et avec une action au rythme trépidant, plus proche du cinéma hollywoodien.

Mais Riedel insinue l’inceste car il y a un affron-

todos estos filmes de mujeres, tan disímiles entre sí.

Las cineastas se han convertido en sujetos histórico-sociales y con el poder, más allá del de sus cuerpos que las aprisionan y definen, del ojo de la cámara. Con ello, ya rompen el estereotipo de las “madresposas, monjas, putas, presas y locas”, en términos de Lagarde, y se convierten en productoras de sus propias historias. De ese modo cuestionan los estereotipos construidos alrededor de las mujeres, especialmente el de las madres protectoras: el de la leona defendiendo a sus cachorros.

Este cuestionamiento, la mirada infantil que aparece en muchos de los filmes, así como el tema del abuso, parecieran formar parte de las principales características de este cine centroamericano construido por mujeres que apenas empieza. ■

NOTE

1. Lagarde, Marcela, “La sexualidad”, en *Los cautiverios de las mujeres: madresposas, monjas, putas, presas y locas*, México, UNAM, 1997, p. 177-211.

BIBLIOGRAFIA

- Cortés María Lourdes, *La pantalla rota. Cien años de cine en Centroamérica*, Taurus, México, 2005.
- “El nuevo cine costarricense”, en *Revista de comunicación*, volumen 20, n.10, Tecnológico de Costa Rica, Cartago, 2012.
- *Los amores contrariados. García Márquez y el cine* (en prensa).
- Foucault Michel, *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*, editorial siglo XXI, México.
- Lagarde Marcela, “La sexualidad”, en *Los cautiverios de las mujeres: madresposas, monjas, putas, presas y locas*, UNAM, México, 1997.

MARÍA LOURDES CORTÉS PACHECO Historiadora del cine costarricense y centroamericano, catedrática de la Universidad de Costa Rica, investigadora de la Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano y directora de CINERGIA, Fondo de fomento al audiovisual de Centroamérica y el Caribe, el cual ha recibido el premio Pepe Escriche 2011, del Festival de Huesca, España. Fue directora de la primera escuela centroamericana de cine y televisión fundada en Costa Rica (Universidad Veritas) y del Centro Costarricense de Producción Cinematográfica. Ha ganado el Premio Joaquín García Monge, en difusión cultural, y dos veces el Premio de Ensayo Aquileo J. Echeverría, por los libros *Amor y traición, cine y literatura en América Latina* (1999) y *La pantalla rota. Cien años de cine en Centroamérica* (2005). Por este último libro recibió el premio honorífico Ezequiel Martínez Estrada otorgado por la Casa de las Américas (Cuba) al mejor ensayo publicado del año 2005. *Los amores contrariados. García Márquez y el cine*, es su más reciente libro (en prensa). En este momento prepara una investigación sobre la obra textual de Silvio Rodríguez. Ha sido jurado en festivales de cine en Francia, Holanda, Cuba y México, donde también ha dado charlas y talleres. El Gobierno de la República de Francia le ha otorgado el grado de Caballero de la Orden de Honor al Mérito (2005).

RESUMEN En este artículo se aborda el tema de la mujer, en sus diferentes estereotipos de madre y “puta”, en los largometrajes realizados por cineastas centroamericanas.

PALABRAS CLAVES mujer – cine – Centroamérica – madre – abuso infantil – migración – drogas

temente entre Lupe et une fille membre d'une *mara*, et celle-ci semble avoir pris ce chemin à cause d'une expérience incestueuse. Et, bien que Lupe choisisse son rôle de mère par-dessus celui de maîtresse, seule prévaut la seule issue possible: la mort, ce qui fait que la relation mère/fils devient également impossible.

LE MYTHE REMIS EN QUESTION

Comme nous avons pu le constater, l'archétype de la mère, un des symboles de l'histoire de l'humanité – la terre mère, la terre dont est originaire l'ensemble de l'humanité – est remis en question dans tous ces films, si disparates, réalisés par des femmes.

Ces cinéastes sont devenues des sujets socio-historiques munies du pouvoir, au-delà de celui de leurs corps qui les emprisonnent et les définissent, de l'œil de la caméra. Ainsi, elles cassent déjà le stéréotype des “mères/épouses, de bonnes sœurs, de putains, de détenues et de folles”, selon les propos de Lagarde, et elles deviennent les productrices de leurs propres histoires. De cette façon, elles remettent en question les stéréotypes construits autour des femmes, spécialement celui des mères protectrices : celui de la lionne qui défend ses petits.

Cette remise en question, le regard porté par les enfants, qui surgit dans beaucoup des films, ainsi que le thème de l'abus sexuel, feraient partie des principales caractéristiques de ce cinéma d'Amérique centrale construit par des femmes qui est à ses débuts prometteurs. ■

TRADUIT DE L'ESPAGNOL (COSTA RICA) PAR PERE ANDRÉS SALOM

NOTES

1. Lagarde Marcela, “La sexualidad”, dans *Los cautiverios de las mujeres: madresposas, monjas, putas, presas y locas*, México, UNAM, 1997, p. 177-211.
2. *Maras* : gangs armés impliqués dans des affaires de drogues, originaires d'Amérique du Sud ou d'Amérique centrale (NDT).

MARÍA LOURDES CORTÉS PACHECO Historienne du cinéma du Costa Rica et de l'Amérique centrale, professeure à l'Université du Costa Rica, chercheuse à la Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano et directrice de CINERGIA, Fondo de fomento al audiovisual de Centroamérica y el Caribe, qui a reçu le prix Pepe Escriche 2011, du Festival de Huesca, en Espagne. Elle a dirigé la première école audiovisuelle d'Amérique centrale fondée au Costa Rica (Universidad Veritas) et le Centro Costarricense de Producción Cinematográfica. Elle a gagné le prix Joaquín García Monge, pour la diffusion culturelle, et on lui a décerné deux fois le prix Aquileo J. Echeverría, pour les ouvrages *Amor y traición, cine y literatura en América latina* (1999) et *La pantalla rota. Cien años de cine en Centroamérica* (2005). Ce dernier lui a valu le prix honorifique Ezequiel Martínez Estrada décerné par la Casa de las Américas (Cuba) au meilleur essai de l'année 2005. Son ouvrage le plus récent est *Los amores contrariados. García Márquez y el cine* (en cours de publication). Actuellement elle prépare des travaux de recherche sur les textes de Silvio Rodríguez. Elle a fait partie de jurys dans des festivals de cinéma en France, aux Pays-Bas, à Cuba et au Mexique, où elle a aussi animé des conférences et des ateliers. Le gouvernement de la République française lui a décerné le grade de Chevalier de l'Ordre National du Mérite (2005).

RÉSUMÉ Dans cet article sont abordés le thème de la femme, les stéréotypes de la putain et de la mère, dans les longs-métrages réalisés par les femmes cinéastes d'Amérique centrale.

MOTS CLÉS femme – cinéma – Amérique centrale – mère – pédophilie – migrations – drogues