Identités, sexualités, écritures dans les autofictions de la diaspora cubaine à New York : Sonia Rivera-Valdés et Jacqueline Herranz-Brooks

Sophie Cabaloue

▶ **To cite this version:**

Sophie Cabaloue. Identités, sexualités, écritures dans les autofictions de la diaspora cubaine à New York : Sonia Rivera-Valdés et Jacqueline Herranz-Brooks. Littératures. Université de Limoges, 2015. Français. NNT : 2015LIMO0104 . tel-01275526

HAL Id: tel-01275526

https://theses.hal.science/tel-01275526

Submitted on 17 Feb 2016

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

UNIVERSITE DE LIMOGES

ECOLE DOCTORALE 525

FACULTE DES LETTRES ET SCIENCES HUMAINES

Equipe de recherche Francophonie, Education et Diversité (FRED)

Thèse N° [-----]

Thèse

pour obtenir le grade de

DOCTEUR DE L'UNIVERSITÉ DE LIMOGES

Espagnol

Présentée et soutenue par

Sophie CABALOUE

le 17/12/2015

Identités, sexualités, écritures dans les autofictions de la diaspora cubaine à New York.

Sonia Rivera-Valdés et Jacqueline Herranz-Brooks

Thèse dirigée par Dominique GAY-SYLVESTRE

Co-direction: Fabiola SALEK

JURY

Rapporteurs :

M[me] Elvire GOMEZ-VIDAL, Professeure, Université de Bordeaux

M[me] Sandra HERNÁNDEZ, Professeure, Université de Lyon

Examinateurs :

M. Erich FISBACH, Professeur, Université d'Angers

M[me] Fabiola SALEK, MCF, City University of New York

M[me] Dominique GAY-SYLVESTRE, Professeure, Université de Limoges

À Jean-Louis

REMERCIEMENTS

En premier lieu, je tiens à remercier ma directrice de thèse, Madame la professeure Gay-Sylvestre Dominique pour l'aide précieuse et le soutien exigeant qu'elle m'a apporté durant ces quatre années au cours desquelles, elle m'a fait l'honneur de diriger ce travail de recherches. Je remercie également ma co-directrice de thèse, Mme Salek Fabiola du City University of New York de m'avoir permis d'effectuer un séjour de recherches au sein de son département de langues étrangères.

Je souhaite tout particulièrement remercier Sonia Rivera-Valdés et Jacqueline Herranz-Brooks pour leur disponibilité et leur grande amabilité. Elles ont pris le temps de me rencontrer et m'ont permis de mener à bien mes investigations.

J'exprime également ma gratitude aux professeurs, M^{me} Gomez-Vidal, M^{me} Hernández et M. Fisbach qui m'ont fait l'honneur de participer au jury.

J'exprime également ma profonde reconnaissance à la Société des Hispanistes Français (SHF) qui m'ont accordé leur confiance à travers une bourse d'études, grâce à laquelle j'ai été en mesure de poursuivre mes recherches sur le terrain.

Je remercie tous les membres de ma famille, mes parents Caroline et Jean-Louis Moreau ainsi que ma grand-mère, qui ont eu la patience de me soutenir au fil de toutes ces années. Je pense également à Itziar qui a su trouver les mots pour m'aider à commencer la rédaction de ma thèse. Enfin, je n'oublie pas de remercier l'homme qui est devenu mon mari, Vincent Laborde, ainsi que mes amis proches (Pauline Langlois-Morlet, Pierre Denépoux, Hélène Perpillou, Solène Fassier, Marielle Lajugie) qui m'ont aidé à surmonter les moments difficiles malgré la distance et leurs occupations.

REMERCIEMENTS 3

INTRODUCTION 7

Partie introductive : Enjeux de la littérature homo-érotique cubaine 18

I-Homo-érotisme et littérature du début du XX^{ème} siècle 18
II-Littérature cubaine : une littérature sans frontière ? 29

Première partie : Intimité et désir des femmes dans les œuvres de Sonia Rivera-Valdés et Jacqueline Herranz-Brooks 48

Chapitre 1 : Espaces textuels et intimité 48
I-Espace de visibilité 48
II-Analyse des espaces : *Inside/Outside* 68

Chapitre 2 : Cartographie du désir féminin 83
I- Le désir prend corps 83
II-Initiation sexuelle 92
III-(Re)signification des sens corporels 99

Deuxième partie : Troubles dans les genres 114

Chapitre 3 : Construction du sujet lesbien 114
I-Approche historique et sociologique 114
II-Construction du sujet par rapport à la norme politico-sexuelle 133

Chapitre 4 : Erotisme lesbien 159
I-Contours et détours de l'érotisme 159
II-Quand l'érotisme devient sale 169

Troisième partie : De l'identité collective à la réalisation de soi .. 182

Chapitre 5 : Exil et migrants 182
I-Exil, exode, *destierro* ? Les Cubains aux Etats-Unis 182
II-Autres types d'exil 190
III-Voyage à l'intérieur de l'île 196
IV-Une réalité sociale : le « sujet diasporique » 202

Chapitre 6 : La réalisation de soi dans un contexte de transculturation 208
I-Tensions entre identités nationales et culturelles 208
II- Construction de leur voix personnelle 217
III- *Idas y vueltas* entre Cuba et New York 226
IV- Se construire dans un espace fragmenté 240

CONCLUSION 251

Annexes 259

Annexe 1 : The Cuban Adjustemnt Act / Ley de ajuste Cubano 1966 **259**

Annexe 2 : Exposition *Maldita Pared* **260**

Annexes 3 : Entretiens avec Sonia Rivera-Valdés **262**
Entretien 1, réalisé le 23 mars 2013, New York. 262
Entretien 2, réalisé le 13 avril 2013, New York. 267

Annexe 4 : Entretiens avec Jacqueline Herranz-Brooks **269**
Entretien 1, réalisé le 25 avril 2013, New York. 269
Entretien 2, réalisé le 28 avril 2013, New York. 273

Annexe 5 : Entretien avec Teresa Fernández, coordinatrice du réseau des femmes lesbiennes et bisexuelles du Cenesex. **281**

Annexe 6 : Entretien avec Norma Guillard, coordinatrice du réseau lesbien au sein de la Cenesex de 2005 à 2010. **285**

Annexe 7 : Entretien avec Mayra Álvarez Suarez, Directrice du centre d'études sur les femmes à Cuba. **292**

Annexe 8 : Entretien avec Edith Dixie, Professeure de communication à l'Université de La Havane et journaliste sensible aux questions de genre. **297**

Annexe 9 : Entretien avec Luisa Campuzano, critique littéraire cubaine **304**

Annexe 10 : Entretien avec Marylin Bobes, Journaliste, poète et romancière cubaine. **312**

Annexe 11 : Entretien avec Mirta Yáñez et Nancy, auteures cubaines. **319**

Annexe 12 : Entretien avec Aida Bahr, auteure cubaine. **331**

Annexe 13 : Cubaneo (Numéro 1) **334**

Bibliographie 340

Glossaire 364

Dijo Picasso: « el mayor enemigo de la creatividad es el buen gusto ». […] El buen gusto es adaptarte a la tradición en cualquier sentido.[1]

Me fascina Grosz[2] *pero no me interesan ni la ambigüedad ni las constantes referencias a la llamada "alta cultura" de algunos autores porque, al final, siempre son referencias que dentro de su mismo sistema de evaluación serían devaluables.*[3]

The master's tools will never dismantle the master's house.[4]

[1] Entretien avec Sonia Rivera-Valdés, réalisé le 23 mars 2013, New York.

[2] Elizabeth Grosz : professeur de *women's studies* à l'université de Duke. Elle s'appuie sur les travaux des philosophes français Jacques Derrida ou encore Michel Foucault pour ses recherches.

[3] Entretien avec Herranz-Brooks, réalisé le 28 avril 2013, New York.

[4] Lorde Audre, *Sister Outsider: Essays and speeches*, Crossing Press, (1984), 2007, p.110. « On ne démolira jamais la maison du maître avec les outils du maître ».

INTRODUCTION

Nos travaux s'articulent autour des œuvres écrites en espagnol des deux auteures contemporaines cubaines Sonia Rivera-Valdés (1936) et Jacqueline Herranz-Brooks (1968) vivant à New York, ainsi que de leurs entretiens et ceux de plusieurs auteures cubaines de l'île, de critiques littéraires et de représentantes de l'institution cubaine, tel le *Centro de Educación sexual* (Cenesex) ou encore la *Federación de Mujeres Cubanas* (FMC).

Sonia Rivera-Valdés, naît en 1936 près de La Havane. Elle est scolarisée très tard car ses parents sont peu soucieux de son éducation. Elle apprendra donc à lire avec sa grand-mère et en autodidacte, elle se formera une culture littéraire très personnelle.

> Mi madre, era una persona, muy, como te diré, peculiar porque ella no conoció los padres. […] Me enseñó a leer mi abuela y después… Leía mucho, mucho, mucho y me casé con los 18 años. Tuve tres hijos y criaba a mi hermano porque mi mamá tuvo ese hijo con los 36 años y yo tenía 16. Cuando era vieja, vieja, figúrate, se olvidó de que era hijo de ella.[5]

Dès l'âge de huit ans, elle est bercée par les *radionovelas* où les histoires d'amour et de trahison bercent son enfance. On peut penser, à juste titre, que cet attrait précoce pour les histoires d'amour est le terreau de ses créations littéraires, notamment des œuvres de notre corpus. Son goût pour la lecture et l'écriture devient concret quand, à dix ans, elle écrit son premier texte, intitulé « El beso de la patria »[6] qui sera publié par *Albúm*, un cahier d'apprentissage de la langue espagnole aux Etats-Unis. La jeune Sonia Rivera-Valdés épouse un homme qui deviendra le père de ses trois enfants. Cette jeune femme se sent confinée dans un espace privé qu'est le foyer. En tant que mère protectrice, soucieuse du bien-être de sa famille, elle décide de suivre son mari aux Etats-Unis, peu après les débuts de la Révolution. En 1966, elle a alors 30 ans, elle quitte Cuba pour les Etats-Unis :

> La primera fue la que, probablemente, con mayor vehemencia había ambicionado antes de venir: olvidarme de la política y de los problemas sociales. […] la discriminación y el racismo en los EEUU no era mera invención de Cuba ni propaganda antiimperialista.[7]

---

[5] Entretien avec Sonia Rivera-Valdés, *op.cit*.

[6] La narratrice met en mot sa tristesse liée à sa déception de jeune élève. Son professeur a refusé qu'elle porte l'étendard à cause de ses chaussures qui n'étaient pas noires comme celles des autres.

[7] Moraga Cherríe y Castillo Ana, *Esta Puente, mi espalda: Voces de mujeres tercermundistas en los Estados Unidos*, Ism Press, 1988, p.126.

Après dix ans passés aux Etats-Unis, elle ira à Porto Rico où elle entreprendra son doctorat. Sa carrière universitaire commence tardivement. Son retour aux Etats-Unis, son divorce, ses rencontres avec d'autres femmes font de son expérience, une matière propice à être narrée, selon elle.

Les œuvres de notre auteure sont toutes liées autour d'un axe fédérateur : l'Amour. Elle représente les différents pendants de l'amour familial, social, national ou encore passionnel et fusionnel. L'amour est donc exploré dans ses recoins les plus intimes au point de laisser entrevoir une inclinaison, révélée tardivement chez l'auteure, pour l'amour lesbien.

La première œuvre de notre corpus*, Las Historias prohibidas de Marta Veneranda*[8] (1997), est un recueil de neuf nouvelles dont quatre traitent de la thématique lesbienne. L'œuvre est précédée d'une « nota aclaratoria » de la narratrice Marta Veneranda, une psychologue qui décide de révéler les confessions homo-érotiques de la majorité de ses patients afin d'en faire une œuvre littéraire.

Dans sa deuxième œuvre, *Historias de Mujeres grandes y chiquitas* (2003), on retrouve la thématique lesbienne au travers de trois nouvelles sur les sept que compte le recueil. Martirio Fuentes, personnage de la nouvelle « La más prohibida de todas » se fait la narratrice extradiégétique de cette œuvre qui aborde les difficiles relations amoureuses entre Cubaines de l'île et Cubaines de la diaspora. L'auteure met en relief les difficultés de la construction identitaire (sexuelle, personnelle, nationale) des migrants qui vivent à New York.

Enfin, *Rosas de Abolengo* (2011) aborde la vie « fragmentée » de la protagoniste cubaine Lázara dont les parents Argentins et Cubains sont morts sous la dictature Argentine. Elle est élevée par sa tante Conchi et son oncle Raúl à Cuba puis elle part aux Etats-Unis quittant ainsi sa grand-mère Lorenza. Lázara confie ses expériences à Marta Veneranda, la narratrice extradiégétique et narrataire intradiégétique de la première œuvre, c'est donc sous forme d'entretiens que se présente l'ouvrage. Les récits de Sonia Rivera-Valdés sont une sorte de microcosme qui représente une identité collective, celle des Cubains des Etats-Unis (New York) ainsi qu'une identité individuelle fragmentée, basée sur des expériences personnelles.[9]

[8] L'obtention du prix *Casa de las Américas* pour cette œuvre permet à l'auteure de se faire connaître internationalement.

[9] Rivera-Valdés prépare un ouvrage autobiographique *El libro de los aniversarios*.

Sonia Rivera-Valdés et Jacqueline Herranz-Brooks se sont rencontrées pour la première fois à New York lors d'un tour publicitaire de la maison d'éditions *Seven Stories* pour la promotion de l'anthologie *Dream with no names*[10]. Les deux femmes amies et, par la suite, en couple pendant près de dix ans abordent la thématique lesbienne dans leurs œuvres de manière bien différente. C'est justement ce qui nous intéressera tout au long de notre travail.

Jacqueline Herranz-Brooks naît en 1968 à Cuba, élevée par un père protecteur, ingénieur aéronautique, et une mère peu présente. La jeune femme ira dans une école pour surdoué[11], puis, elle intègrera la faculté d'anglais, où elle a été envoyée par défaut. Sa passion pour la photo inassouvie et son cursus d'anglais ne lui plaisant pas, elle quitte le système universitaire. Sa mère ne l'accueille plus à bras ouvert depuis qu'elle a pris connaissance du lesbianisme de sa fille, Jacqueline Herranz-Brooks finit donc par vivre dans la rue pendant presque un an et demi. Sa vie errante pendant la Période Spéciale[12] sera un moment important, un moment de réflexion sur son écriture :

> En el proceso de escritura te mencionaba antes el cambio en la economía y el sistema económico de la isla como telón de fondo, los años de crisis que siguieron a la caída del muro socialista y que no terminó en el 1993, sino que se extiende hasta, al menos, el año 2006, que fue la última vez que visité la isla.[13]

Bien que diplômée d'une école de photographie, Jacqueline Herranz-Brooks ne trouvera pas de travail à Cuba car l'embargo signifie l'absence de matériel pour les ateliers de photographie. Elle se contentera donc d'enseigner la théorie.

> Me acababa de graduar de una escuela de técnico medio donde nos habían entrenado para ofrecer "servicios fotográficos" y al mismo tiempo estaban cerrando los estudios para tomarse fotos, y no había manera de trabajar para ninguno de los periódicos oficiales, y yo no quise jurar con los militares por cinco años para estar trabajando como fotógrafa forense, algo que me hubiera encantado.[14]

[10] Ponce de León Juana, Ríos Rivera (eds.), *Dream with no name*, Seven Stories Press, 1999, 303p.

[11] L'école s'appelle *La Lenin*. Elle demandera, elle-même, à se faire sortir du système car elle ne s'y sentait pas bien.

[12] La chute du bloc soviétique et la disparition de l'URSS en 1991 entraîne l'isolement économique de Cuba.

[13] Entretien avec Jacqueline Herranz-Brooks, réalisé le 13 avril 2013. (Annexe 2)

[14] *Ibid*.

Sa carrière littéraire débute par un recueil de poèmes intitulé « Liquid days » (1996), créé à partir de « Notas sobre imágenes que quería fotografiar », publié en Argentine en 1997, grâce à une connaissance de sa compagne Liliana. L'écriture pour Jacqueline Herranz-Brooks est un véritable exutoire, une pulsion qui lui permet de survivre dans la rue.

Elle publie sa première nouvelle « Intromisión abrupta de esos dos personajes » dans la revue *Revolución y cultura* en 1997. Elle est la co-fondatrice avec Manelic Ferret[15] et Alejandro Aragón[16], d'une revue indépendante satyrique crée pendant la Période Spéciale, en 1990, le *Cubaneo* ; elle se charge d'une rubrique, « La monja roja », inspirée de son journal intime.

Puis elle part pour les Etats-Unis en 1999, invitée par la maison d'Edition *Seven stories* pour la présentation du livre *Dream with no name*. Sa rencontre avec Sonia Rivera-Valdés, en 1999, lui permet ainsi d'intégrer le milieu littéraire de la diaspora cubaine à New York. D'ailleurs, elle aime qualifier son arrivée aux Etats-Unis, ainsi que son parcours littéraire, « d'accident ».

Dans son premier recueil de nouvelles, *Escenas para turistas*, écrit à partir des années 90, mise en forme et publié en 2003 aux Etats-Unis, elle met en scène une femme qui erre à travers les espaces lugubres cubains. Cette itinérance est évidement liée à sa propre errance dans les rues de Cuba pendant la Période Spéciale.

Ce *bildungsroman*[17] anticipe les personnages *underground* qui apparaîtront dans sa dernière œuvre *Mujeres sin trama*, publiée en 2011. La protagoniste Victoria Herrera, alter-ego de Herranz-Brooks, y raconte ses multiples aventures amoureuses avec des femmes ainsi que son errance dans un univers qui frise l'absurde.

Elles font, toutes deux, partie des auteures de la diaspora cubaine à New York qui produisent une autofiction en espagnol et abordent des thèmes tels que la relation lesbienne, la sexualité, les relations entre Cuba et les Etats-Unis, la situation des *latinas* migrantes, la Période Spéciale à Cuba, l'intersection sexe, race et classe ainsi que les rapports de domination.

[15] Chanteuse cubaine, amie de Jacqueline Herranz-Brooks.

[16] Né à Cuba en 1970, il obtient son diplôme de droit à l'Université de La Havane et s'installe à New York où il écrit des pièces de théâtre.

[17] En allemand, le roman de formation ou d'apprentissage est nommé *Bildungsroman*. Ce terme est dû au philologue allemand Johann carl Simon Morgenstern, par opposition au récit épique.

Malgré l'écart générationnel (les deux femmes ont exactement trente-deux ans de différence), la localisation de la diégèse (Cuba pour Jacqueline Herranz-Brooks et les Etats-Unis pour Sonia Rivera-Valdés) ou encore les thématiques abordées, les deux auteures ont un point commun : elles écrivent des autofictions en espagnol à New York autour des questions d'identités. Publier en espagnol à New York, tâche ardue, est donc un acte de construction identitaire, linguistique, culturelle et personnelle.

Sur le plan thématique, elles abordent la sexualité lesbienne ouvertement, sans détour. Les deux auteures font parties des rares femmes cubaines vivant à New York à traiter de cette thématique, et à tenter de (dé)construire l'identité des personnages lesbiens et surtout de remettre en cause le système hétéronormatif. Les va-et-vient entre auteur-narrateur-personnage participent clairement au processus de construction identitaire de nos auteures elles-mêmes lesbiennes.[18]

Toutefois si la thématique qui fédère ces deux auteures est l'expérience lesbienne[19], peut-on réellement parler d'œuvre littéraire lesbienne ? Pour répondre à cette interrogation, nous reprendrons la définition de Pertusa Seva, à savoir :

> una obra literaria lesbiana es aquella en la que no sólo encontramos el establecimiento de fuertes lazos emocionales y/o físico entre los personajes femeninos, sino en la que también podemos observar **el esfuerzo del texto por validar las relaciones lesbianas en una sociedad que se resiste a aceptar y a reconocerlas como parte del espectro social** […] se descubren también mecanismos de subversión y representación estética por medio de los cuales el sujeto lesbiano accede al mismo orden social que le niega su visibilidad y, por extensión, su participación.[20]

[18] Odette Alonso (*Con la boca abierta*, *Espejos de tres cuerpos*) intègre cette thématique dans ses récits, mais elle se focalise uniquement sur les relations amoureuses. Achy Obejas dans *Memory Mambo* retrace avec brio le processus identitaire de la jeune enfant et adolescente, nouvellement arrivée de Cuba, qui remet en question son orientation sexuelle. Nous n'avons pas pu retenir son œuvre dans notre corpus puisqu'elle est écrite en anglais. Les deux femmes précurseures de la fiction cubaine produite à New York sont la dramaturge Ana María Simo (*Fábulas*, *How to kill her*) et la poétesse Lourdes Casal *(Junto con la revolución, "Para Ana Vedfort"*) qui en tant que migrante ont initié cette littérature de l'entre-deux.

[19] Remarquons que les dernières œuvres de Sonia Rivera-Valdés s'éloignent de cette thématique qui n'apparaît que de façon sporadique.

[20] Pertusa Seva Inmaculada, *La salida del armario : Lecturas desde la otra acera*, Libros de pexe, 2005, p.27. Son travail s'appuie sur les œuvres de Sylvia Molloy, Cristina Peri Rossi, Carme Riera et Esther Tusquets, qu'elle considère être les auteures emblématiques de cette quête identitaire sexuelle de la fin des années 70 dans le monde hispanique. [*C'est nous qui soulignons*]

L'œuvre lesbienne crée un espace de visibilité sociale pour les femmes lesbiennes mais, questionne aussi différents rapports de domination qu'ils soient raciaux, sociaux ou encore de genre. L'érotisme lesbien est certes un des éléments caractéristiques de la prose de nos auteures, toutefois, les œuvres s'épanouissent dans un éventail de rapports de domination beaucoup plus large.

Notre corpus littéraire tire son originalité du contenant comme du contenu. Il est nécessaire de clarifier les notions d'identité et d'autofiction, ainsi que le contexte historique de Cuba et de sa diaspora, la place de la femme lesbienne afin de comprendre où se situent les œuvres du corpus et en quoi elles sont novatrices.

Les identités sont au cœur de ces œuvres autofictives. La fiction est alors au service de l'autobiographie, au service du « je » réel qui se raconte à travers le souvenir ou encore à travers sa relation à l'autre. L'autofiction, d'un point du vue littéraire, est donc à la croisée des chemins entre journal intime, autobiographie et fiction ; ce sont des faits réels fictionnalisés qui permettent à l'auteur d'acquérir une pleine liberté d'expression en s'affranchissant des carcans du genre. Cette hybridité s'accorde à la construction identitaire de nos auteures partagée entre Cuba et les Etats-Unis, entre passé et présent ou encore hétérosexualité et homosexualité. Le genre autobiographique confond les instances narratives auteur/narrateur alors que dans l'autofiction, les relations entre auteures et narratrices s'éloignent et/ou se rapprochent, en s'ajustant l'une à l'autre, tout au long de l'œuvre. Cela signifie que l'autofiction permet une plus grande flexibilité de l'auteure qui peut alors dévoiler au plus près son intimité tout l'adaptant à sa pensée. L'autofiction est la mise en fiction d'un passé réel qui permet de mieux comprendre le futur. Elle nous permettra de considérer le texte comme un énoncé émanant d'un agent social[21], autrement dit l'auteure en tant que femme migrante et lesbienne.

Sonia Rivera-Valdés, pour sa part, remet en cause tous les types de discours, y compris le discours historique qui, à partir du moment où il est écrit, relève de la subjectivité et non plus

[21] Voir les travaux de Dominique Maingueneau pour qui, ‹‹ tout discours peut être défini comme un ensemble de stratégies d'un sujet dont le produit sera une construction caractérisée par des acteurs, des objets, des propriétés, des événements sur lesquels il s'opère ››. Maingueneau Dominique, *Initiation aux méthodes de l'analyse du discours*, 1976, p.18.

de la réalité : « El hecho de convertir al ser en que se habita en personaje ya lo convierte en ficción, puesto que la realidad es intransferible »[22].

Ces deux définitions nous serviront de point de départ pour comprendre le « je » de ces œuvres qui oscillent entre un « moi » réel, un « moi » présent qui redéfinit un « moi » passé et un « moi » imaginé. Le genre hybride de l'autofiction est indissociable de la notion « d'identité » car c'est à travers l'écriture de souvenirs personnels que l'identité de l'auteure et de la femme se forge. Les travaux sociologiques de Kaufmann[23] ont mis en évidence l'imbrication du « moi » individuel dans un réseau de relations collectives, et plus concrètement l'importance d'appartenir à un groupe, une communauté. Dans les œuvres de notre corpus les narratrices se découvrent au fil de leur relations à l'autre, de leur appartenance à une identité collective : les *latinas* de la diaspora pour Sonia Rivera-Valdés ou encore les femmes lesbiennes pour Jacqueline Herranz-Brooks. L'autofiction permet donc de révéler les identités de nos auteures à travers leur appartenance collective mais aussi dans leur plus profonde intimité.

Nous parlerons dans nos travaux des identités[24] dans le sens où l'entend la théoricienne féministe Teresa de Lauretis :

> Lo que está emergiendo en los escritos feministas es el concepto de una identidad múltiple, mudable y a menudo en contradicción consigo misma, un sujeto que no está dividido por el lenguaje sino en discordancia con él; una identidad compuesta por representaciones heterogéneas y heterónomas de género, raza y clase y, frecuentemente, compuesta de hecho a través de lenguajes y culturas; una identidad que se reclama partiendo de una historia de asimilaciones múltiples y en la cual se insiste a manera de estrategia.[25]

C'est donc l'intersection et la multitude des identités qui définira le cadre du processus identitaire des auteures de notre corpus. Or, cette « identité multiple » ne peut se comprendre

---

[22] Entretien avec Sonia Rivera-Valdés, réalisé le 13/06/13 à New York. (Annexe 2, entretien 2).

[23] Kaufmann Jean-Claude, *L'invention de soi. Une théorie de l'identité*, Paris, A. Colin, 2004, 352p. Il oppose socialisation et subjectivité tout en développant une réflexion autour du processus identitaire qu'il voit comme dynamique. L'identité, selon Kaufmann, serait donc en perpétuel mouvement et parfois même en contradiction : il parle d'identité immédiate, de sortie de soi, c'est-à-dire des réactions où le sujet s'invente différemment de ce qu'il est.

[24] Les identités peuvent être raciales, ethniques, culturelles, sexuelles, nationales, personnelles, psychologiques…C'est pour cela que nous avons décidé d'utiliser le pluriel.

[25] Teresa de Lauretis dans Rosi Braidotti, *Feminismo, diferencia sexual y subjetividad nómade*, Barcelona : Gedisa, 2004, p.22.

qu'à la lumière des études de genre qui apportent une nouvelle perspective et mettent en lumière l'intersection des rapports de domination, point central de nos travaux[26] :

> Scott ha sostenido que el "género", entendido como aquello que marca una serie de inter-relaciones entre las variables de opresión, puede ayudarnos a comprender la intersección del sexo, la clase, la raza, el estilo de vida y la edad en cuanto ejes fundamentales de diferenciación.

La construction de nos auteures en tant qu'auteures lesbiennes, migrantes, cubaines de la diaspora est donc au cœur de notre travail. La construction identitaire prend également en compte leur identité nationale. De fait, évoquer le travail d'écriture des auteures cubaines lesbiennes exige de revenir sur l'évolution sociale des femmes lesbiennes sur l'île.

La question de l'homosexualité à Cuba a été polémique au cours des siècles derniers. Les persécutions existaient déjà sous Machado et Batista mais avec l'arrivée au pouvoir de Fidel Castro, héros du mouvement révolutionnaire, elles s'accentuent. En effet, comme l'explique Ian Lumsden[27], l'homosexuel a été vu comme un décadent issu du système capitaliste s'opposant ainsi, en tout point, à l'homme blanc, viril, socialiste et révolutionnaire.

En réalité ce sera la littérature qui abordera les problèmes liés aux questions d'orientation et diversité sexuelle, tout d'abord pour les hommes, entre 1980 et 1990, au travers des nouvelles de Cubains comme Leonardo Padura ou Senel Paz[28] mais aussi à travers les œuvres littéraires de Reinaldo Arenas[29].

Quant à l'homosexualité féminine, elle est restée taboue jusque dans les années 2000. Les auteures comme Ena Lucía Portela, Mercedes Santos Moray, Mariela Varona, Anna Lidia

---

[26] Braidotti Rosi, *op.cit*., p.138.

[27] Lumsden Ian, Machos, *Maricones and Gays: Cuba and homosexuality*, Philadelphia : Temple University Press, 1996, 263p.

[28] *El ángel de Sodoma* (1927) de Fernando Hernández Catá et *Hombres sin mujer* de Carlos Montenegro sont considérés comme les premiers textes qui abordent cette thématique (début XX^{ème} siècle). A partir de 1980, des auteurs comme Roberto Urias, *¿Por qué llora Leslie Caron?* (1988), Jorge Espinosa, "Vestido de novia" (1988), Leonardo Padura, "El cazador" (1990), Senel Paz, *El lobo, el bosque y el hombre nuevo* (1991), Pedro de Jésus López, "De nalgas al fondo" (1995), entre autres, impulsent la représentation de personnages homosexuels dans la littérature cubaine.

[29] Auteur cubain homosexuel. Persécuté par le régime castriste, il s'exile aux Etats-Unis. Il raconte son histoire dans son oeuvre *Antes que anochezca* (1992).

Vega Serova, Aymara Aymerich[30] seront les premières de l'île à aborder la thématique et à ouvrir un espace de visibilité pour les femmes lesbiennes. Les auteures de notre corpus jouent également un rôle essentiel dans la création de cet espace dans et en dehors de Cuba.

Maintenant que les auteures ont été présentées et que le cadre littéraire, historique, sociologique a été posé, il convient de se demander en quoi l'autofiction et, plus précisément le travail d'écriture, représentent-ils un voyage vers la réalisation de soi pour les auteures lesbiennes de la diaspora ? Comment les tensions entre appartenance collective et destin personnel façonnent les multiples identités des auteures, et en quoi le contexte de production nous renseigne-t-il sur le processus de création littéraire, intimement lié au contexte social et économique de l'espace dans lequel les auteures produisent leurs œuvres ?

Dans notre travail de thèse, nous avons favorisé une approche littéraire et socio-historique qui permet d'intégrer le corpus dans un contexte précis, la Cuba de la Période Spéciale, et dans une situation géopolitique sous tension entre deux pays idéologiquement opposés[31]. Cette approche fera appel à des connaissances dans de nombreux champs, à savoir la critique littéraire féministe, la sociologie du genre ou encore l'histoire politique.

Nos travaux seront complétés par de nombreux témoignages auprès des auteures du corpus mais aussi auprès des auteures reconnues sur l'île, des critiques littéraires, des représentants de l'institution politique, notamment du Cenesex. Notre objectif est de reconstruire le contexte de production des œuvres du corpus afin de comprendre le texte autofictif comme un énoncé ancré dans une réalité sociale, historique et politique mais aussi de révéler les interactions entre les discours, et de considérer ces interactions comme un contexte utile à la compréhension de la construction identitaire des auteures.

Nous procèderons également à une analyse comparée entre les deux auteures qui s'emploient à créer des espaces de visibilité pour des sujets « marginaux », tout en leur redonnant une légitimité. Toutefois, même si leur perspective est similaire, nous verrons que la stratégie mise en œuvre par chacune d'elle est bien différente. Si Sonia Rivera-Valdés tente de généraliser une réflexion autour de l'amour et des relations familiales, Jacqueline Herranz-

[30] Cette liste n'est pas exhaustive, il s'agit de mettre en avant les auteurs cubaines qui évoquent les questions de diversité sexuelle dans leurs œuvres en prose. Dans le genre théâtral, nous pourrions citer Ana María Simo, activiste lesbienne qui vit aux Etats-Unis.

[31] Notons que le discours de Barack Obama, de 2014, permet l'ouverture des relations diplomatiques entre Cuba et les Etats-Unis.

Brooks se veut plus *queer* en mettant en scène des personnages marginaux dans les rues de Cuba qui revendiquent leurs différences. Sa réflexion autour des questions de genre est clairement plus radicale que celle de Sonia Rivera-Valdés.

La partie introductive a pour vocation de présenter les auteures cubaines emblématiques qui ont ouvert un espace de visibilité à la femme lesbienne dès le XX^{ème} siècle. La première auteure qui évoque la relation lesbienne est sans conteste Gabriela Garbalosa avec son œuvre *La vida manda*, titre que reprend Sonia Rivera-Valdés pour l'une de ses nouvelles dans *Las Historias prohibidas de Marta Veneranda*. L'expansion de la littérature féminine à Cuba est marquée par la production active des « novísimas », ces auteures qui après le *Quiquenio gris*, laisse libre cours à leur prose, engageant ainsi un processus d'émancipation de la femme à travers la (re)découverte de la sensualité de leurs corps.

Notre première partie se compose de deux chapitres : « Espaces textuels et intimité » et « Cartographie du désir féminin ». Elle se centre sur la description des espaces narratifs des autofictions du corpus qui révèle une intimité et un désir féminin qui vont à l'encontre du modèle patriarcal. La femme laisse parler son corps qui se trouve au centre des œuvres. Il est alors symbole de la réappropriation d'un corps rendu invisible par les décennies passées ; étape indispensable à leur (re)construction en tant que femme, lesbienne et migrante. Redécouvrir son corps et ses désirs, aussi peu conventionnels soient-ils, devient un moyen efficace pour la construction identitaire de nos auteures.

Dans la deuxième partie, nous nous attacherons à démontrer que le discours autofictif permet de définir un sujet lesbien, plongé dans l'oubli et la honte, tout au long du XX^{ème} siècle. Les deux chapitres qui composent cette partie, « La construction du sujet lesbien » et « L'érotisme lesbien » permettent de mettre en exergue une réflexion plus générale sur la marginalité dans les sociétés cubaine et nord-américaine. Les auteures remettent en cause ces « régimes de vérité » hétéronormés qui sont produits par les discours officiels.

Enfin notre troisième partie « De l'identité collective à la réalisation de soi » se compose de deux chapitres qui nous permettront d'appréhender les différentes trajectoires des auteures de notre corpus vers la réalisation de soi, c'est-à-dire vers l'accomplissement de leur voix personnelle. Cette construction identitaire passe inévitablement par un processus d'écriture complexe que nous analyserons en détails. C'est justement la tension entre identité collective,

sentiment d'appartenance à une communauté, qu'il soit sexuel ou racial, et identité personnelle qui façonne la construction identitaire des auteures de notre corpus.

Partie introductive : Enjeux de la littérature homo-érotique cubaine

Le XX^{ème} siècle à Cuba coïncide avec l'émancipation sociale et politique des femmes puisque ces-dernières obtiennent de nombreux droits entre 1917 et 1934 : administration et jouissance des biens (1917), divorce (1918), priorité pour certains emplois (1922), protection de la femme (1925), loi sur la maternité (1925), égalité des salaires (1934), droit de vote (1934).[32] Ces avancées juridiques et sociales trouvent écho dans le champ littéraire où certaines œuvres défient les canons traditionnels masculins en affirmant une vision féministe[33], notamment dans des œuvres qui osent aborder la thématique de l'homosexualité féminine[34]. Gabriela Garbalosa et Ofelia Acosta Rodríguez sont deux auteures oubliées dans l'histoire littéraire mais redécouvertes, fort heureusement, dans les années 1990 en partie, grâce aux travaux, ouverts sur la perspective de genre, de la critique cubaine Zaida Capote[35].

I-Homo-érotisme et littérature du début du XX^{ème} siècle

I-1 La Gozadora del dolor et La vida manda

Gabriella Garbalosa[36], femme de lettres cubaine, publie en 1922 *La gozadora del dolor.* Elle met au centre de ses œuvres les désirs de la femme, ce qui lui permet de mener une réflexion sur l'écriture. Son audace, selon Susana Montero Sánchez[37], vient de la mise en scène de

[32] Pour une analyse détaillée de la place de la femme dans la société cubaine pendant et après la Révolution, voir l'ouvrage de Dominique Gay-Sylvestre, *Etre femme à Cuba,* publié en 2006.

[33] Le féminisme précoce de Cuba est lié à la création de la nation et à la prise de conscience politique des femmes qui sont engagées dans la lutte contre la dictature de Machado. Voir l'ouvrage de Julio González Pagés, *En busca de un espacio. Historia de mujeres en Cuba,* publié en 2003.

[34] A noter que le féminisme cubain des années 1920 reste très fermé à la question de la diversité sexuelle. Mariblanca Sabas Alomá (1901-1983), journaliste engagée dans la lutte pour l'émancipation de la femme, rédige deux articles virulents contre le « garzonismo » qui est la tendance de ces femmes à se comporter comme des hommes. Les deux articles « Pepinillos y Garzonas » et « Feminismo contra garzonismo » publiés pour la première fois dans la revue *Carteles* (ensuite repris dans l'ouvrage *Feminismo: cuestiones sociales y crítica literaria* paru en 1930 et réedité en 2003) présentent ces femmes masculines, supposées homosexuelles, comme des « detritus » de la société ou encore comme des « mujeres inútiles para la colectividad ». Sabas Alomá, *Feminismo: cuestiones sociales y crítica literaria* 2003, pp. 107-109.

[35] Capote Cruz Zaida (1967-…), professeure et critique littéraire, a diffusé largement la perspective de genre dans le champ littéraire. Elle est l'auteure de *Nación íntima* et la coordinatrice avec Susana Montero de *Con el lente oblicuo. Aproximaciones a los estudios de género* (1999).

[36] Femme cubaine née à La Havane en 1896 auteure d'un recueil de poèmes *La Jugutería del amor* (1920), la *Gozadora del dolor* (1922), *El relicario: Novela de costumbres cubanas* (1923), *Una mujer que sabe mirar* (1927).

[37] Montero Sánchez Susana, *La narrativa femenina: 1923-1959*, Academia, 1989, p.13.

corps de femmes, désirants et souffrants, des corps de femmes qui expriment des désirs sexuels et n'assouvissent pas seulement ceux des hommes. Dans le prologue de l'œuvre, Catharina Vallejo insiste sur le double interdit : la relation amoureuse entre deux femmes et la relation incestueuse entre les deux sœurs :

> Así como era necesario que las dos hermanas de su primera novela se concientizaran acerca de los placeres posibles de su cuerpo mediante la lectura para reconocer ese cuerpo como materialidad, con la escritura de la novela la misma Graziella Garbalosa inició en Cuba la retextualización – y por tanto la concientización y reapropiación – del cuerpo femenino a partir del sujeto femenino mismo. E hizo tal a través de la expresión de un erotismo doblemente prohibido a la sazón : no sólo de mujeres, o entre mujeres, sino entre hermanas.[38]

La trame de l'histoire est simple : Josefina, la protagoniste danseuse, se laisse conquérir par le séduisant Oscar et découvre les plaisirs générés par son propre corps. A la fusion des jeunes corps étreints s'oppose la réalité éphémère et la décrépitude[39] de ce corps. La description réaliste de l'avortement de Josefina, désacralise la représentation du corps de la femme :

> Expulsa en el inodoro algo…Al fin, tras un cuarto de hora, la placenta desciende y ella jadeante se levanta del receptáculo para ver lo que ha expulsado. Sus pupilas se dilatan, sus crispadas manos tiemblan…[…] De pie, sangrante, mira aquel fruto de su vida sin poder llorar.[40]

Ce corps qui a découvert les plaisirs sexuels est également soumis à la souffrance. La douleur qu'expérimente la femme est dénoncée par Garbalosa dans son prologue : « Antes de de leerlo, ¿quieres que te diga quién es LA GOZADORA DEL DOLOR ?... ¡Sábelo ! ¡Es la Esposa, la Madre, la Hija, la Amante. Resumen : ¡Es la Mujer[41] ! ». Le traitement naturaliste de l'accouchement de Josefina matérialise le corps de la femme, matière corporelle qui souffre. Cette stratégie narrative permet à l'auteure de dénoncer les diverses oppressions subies par l'épouse, la mère, la fille, l'amante. Les œuvres de notre corpus s'inscrivent complètement dans ce traitement naturaliste du corps, surtout chez Jacqueline Herranz-Brooks, qui ne dissimule rien et ne recherche pas le Beau. C'est justement le corps, dans sa

[38] Garbalosa Graziella, *La gozadora del dolor*, Buenos Aires: Stockcero, 1930/2007, p.27. Prologue de Catharina Vallejo.

[39] Le traitement du corps dans cette œuvre est loin d'être idéalisé. Le corps de la femme est perçu dans sa douleur et souffrance et les détails les plus sordides ne sont pas évités.

[40] *Ibid*., p.128-129.

[41] *Ibid*., p.1.

matérialité, qui intéresse Jacqueline Herranz-Brooks, même si cette-dernière pousse à l'extrême ce procédé, comme lorsque Victoria décrit les seins de Moraima : « Unas tetas algo flácidas y más grandes de lo que esperaba, unos muslos que además de ser pardo – amarillentos eran blandos y velludos »[42].

Ofelia Rodríguez Acosta va encore plus loin dans la mise en scène du corps de la femme et surtout dans sa dénonciation politique. Son ouvrage *La Vida manda*, publié en 1929, provoque de nombreuses polémiques car l'auteure défend les droits de la femme et critique les inégalités homme/femme. La protagoniste Gertrudis, suite aux abus[43] de son ancien amant Damián, finit par rencontrer son prince charmant, son héros national comme le souligne Emilio Bejel[44] :

> el constructo del personaje de Gertrudis sería una especie de feminista cubana que encuentra el amor de su vida (y por asociación, el amor por su país) en la idealización de Enrique José Varona, el intelectual cubano que asumiera la dirección del Partido Revolucionario Cubano a fines del siglo diecinueve, después de la muerte de José Martí, y que se opuso a la dictadura de Gerardo Machado.[45]

L'identité sexuelle rencontre l'identité nationale dans cette œuvre qui redonne une place à la femme dans le discours nationaliste. A travers l'intime et la relation amoureuse, ces femmes auteures abordent l'identité nationale et culturelle à travers différents prismes. Traditionnellement, la critique historique attribue la création de la nation à des intellectuels masculins tel José Martí, qui impulse le discours nationaliste cubain dès le XIX^{ème} siècle, ou encore tels Enrique José Varona, Ramiro Guerra, Jorge Mañach y Fernando Ortiz, considérés selon Rafael Rojas, comme les plus grands acteurs des débuts de la République. Il n'est pas question, ici, de nier leur contribution mais plutôt de la compléter en ajoutant des œuvres comme celles de Garbalosa et Rodríguez Acosta qui, à mon sens, sont fondamentales tant sur le plan littéraire que sur le plan social. En effet, les œuvres de ces deux auteures superposent revendication féministe, où la femme peut disposer pleinement de son corps, et réflexion nationale, de par l'idéalisation d'icône[46], liée à la création de la Patrie. Ofelia Rodríguez

[42] Herranz-Brooks, *Mujeres sin trama*, Ed. Campana, 2011, p. 16.

[43] Son amant la trompe avec une autre femme.

[44] Poète et essayiste cubain né en 1944 et vivant aux Etats-Unis depuis 1960.

[45] Bejel Emilio, « *La vida manda* de Ofelia Rodríguez Acosta: un lesbianismo paradójico », dans Ochoa Fernández M.L., *¡Ay qué rico! El sexo en la cultura y la literatura cubana*, Aduana Vieja, 2006, p.61.

[46] L'idéalisation passe à travers l'image de l'amant de la protagoniste.

Acosta affirme en outre une identité cubaine suite à l'indépendance récente de Cuba et revendique un engagement politique dans la résistance à la dictature de Machado.

Les œuvres des femmes, malgré le prisme intimiste, participent au discours national cubain tout comme le feront nos auteures contemporaines, Sonia Rivera-Valdés et Jacqueline Herranz-Brooks.

Dans l'amour des deux femmes *garzonas*, Delia et Gertrudis, Emilio Bejel voit les débuts de la littérature homo-érotique, car c'est effectivement la première œuvre qui traite de l'intimité féminine. Lors d'une conversation entre les deux femmes, Delia lui dévoile son amour : « Yo nunca he amado a una mujer como a usted, hasta la renuncia, hasta la pureza de los sentidos […] Quiero hacer de este amor una pequeña obra de arte, acaso una virtud moral…» [47]. L'amour entre femme est clairement articulé dans le discours de Delia qui révèle son identité lesbienne[48]. Ces deux œuvres sont les premières à développer une stratégie discursive homo-érotique visant à ouvrir une réflexion sur la société des années 1920-30[49].

I-2 La Révolution cubaine : avancées sociales et recul culturel

Un des objectifs de la Révolution est de donner une place à la femme dans la société cubaine (les militantes du Peloton Grajales[50], intégration des femmes dans le milieu du travail, campagne d'alphabétisation, etc.) comme le souligne Dominique Gay-Sylvestre dans son ouvrage *Être femme à Cuba* :

> Fidel Castro a décidé depuis longtemps d'inclure la femme, quelle que soit son origine dans la lutte idéologique d'abord, armée ensuite. Il ne s'agit pas d'une manœuvre politique, mais bien d'un choix délibéré, car la femme fait partie intégrante de la société.[51]

Sur le plan social et politique, la femme est de plus en plus représentée, notamment avec la création de la *Federación de Mujeres Cubanas*[52] (FMC) le 23 Août 1960. Lors de notre

[47] Rodríguez Acosta Ofelia, *La vida manda*, Ed. Oriente, 1929/2008, pp.150-151.

[48] Cette œuvre n'a pas été censurée car elle peut être lue comme la présentation d'un exemple à ne pas suivre. En effet, Delia ne parvient pas à séduire Gertrudis et finira par se donner la mort.

[49] La mise en place de la République à Cuba permet aux femmes d'accéder à des droits et ainsi de les faire entrer dans la sphère citoyenne (loi sur le Divorce en 1918, création du Club féminin de Cuba qui impulse le suffrage universel féminin et qui participe à la formation de la Fédération nationale des associations féminines de Cuba en 1923). Toutefois les femmes lesbiennes sont encore invisibles dans la sphère sociale.

[50] Création le 4 septembre 1958 d'un peloton féminin dans la Sierra Maestra. Les femmes entrent également dans la sphère publique par le militantisme et le combat.

[51] Gay-Sylvestre, *Etre femme à Cuba*, *op.cit*., p.60.

entretien, Mayda Álvarez Suárez, l'actuelle présidente, nous rappelle la dynamique de la FMC :

> En el 1989, la FMC empieza a impulsar en Cuba un programa de Cátedras en la Universidad. Entonces esas Cátedras comenzaron a hacer los grupos de una manera, empezaron a trabajar la inserción de la perspectiva de género en el CV universitario. Y también en la investigación, la extensión universitaria. Esto fue un antecedente muy importante.[53]

Les femmes s'engagent sur la scène politique, elles sortent de la sphère privée pour intégrer la lutte révolutionnaire mais elles sont, paradoxalement, absentes des canons littéraires. En effet, sur le plan culturel les débuts de la Révolution s'inscrivent dans une lutte idéologique : la littérature devient une arme révolutionnaire. La création de « l'homme nouveau », à l'image du héros révolutionnaire, blanc et socialiste, (qui n'est pas sans rappeler l'image des héros indépendantistes) devient le leitmotiv des œuvres littéraires. Cette période communément appelée *los años duros* se caractérise, sur le plan littéraire, par des œuvres épiques et sans intérêt du point de vue la critique. Le durcissement opéré par le gouvernement (*Quinquenio Gris* : 1971-1976) expose de nombreux auteurs[54] à la censure, ouvrant ainsi une période noire, hostile à la différence et la diversité. Le discours littéraire s'intègre dorénavant dans une perspective politique socialiste. Luisa Campuzano, critique littéraire cubaine, pointe du doigt le développement d'une conscience de classe aux dépens d'une conscience de genre :

> Se ponen de manifiesto los conflictos entre las relaciones de clase, y de género sexual y género de discurso en circunstancias en que un profundo cambio social, la Revolución cubana, que aislada y agredida militarmente por fuerzas entrenadas con apoyo de los Estados Unidos, […] conduce a privilegiar la construcción de clase por encima de una conciencia de género y, consecuentemente, a expresarse en el discurso dominante, en la 'narrativa maestra' del período, que se corresponde con el discurso del nacionalismo épico, la novela, jerarquizándolo por encima de un discurso memorialista.[55]

---

[52] Cette association gouvernementale, qui a pour but de favoriser l'intégration des femmes dans différents secteurs, est dirigée par Vilma Espín jusqu'en 2007.

[53] Entretien avec Mayda Álvarez Suárez, présidente de la FMC, réalisé le 7 février 2013. (Annexe 7)

[54] *Fuera de Juego* (1968) de Heberto Padilla, *Los Siete contra Tebas* de Antón Arrufat et *Lenguaje del mundo* de Delfin Prats sont censurés. Heberto Padilla sera même emprisonné pour oser défier les canons littéraires révolutionnaires.

[55] Campuzano Luisa, *Las muchachas de la Habana no tienen temor de Dios: escritoras cubanas (siglo XVIII-XXI)*, La Habana: Ediciones Uniones, 1996/2004, p.130.

Luisa Campuzano insiste sur les dommages causés par cette politique idéologique imposée dans le champ culturel. Le développement d'une conscience de classe, liée à la création de l'homme marxiste, s'inscrit dans une quête identitaire placée sous le signe de l'égalité.

Toutefois l'expansion littéraire des femmes cubaines a lieu dans un contexte social et économique en crise : la Période Spéciale en temps de paix.

I-3 La Période Spéciale en temps de paix : expansion de la littérature féminine

I-3.1 *Novísimos* et *Novísimas* : caractéristiques

Suite à la chute du mur de Berlin qui signe la fin de l'Union soviétique, et l'embargo économique des Etats-Unis[56], Cuba se retrouve isolé économiquement : débute alors en 1990 La Période Spéciale en temps de paix[57]. Paradoxalement l'île se renferme sur elle-même sur le plan économique et politique tandis que sur le plan littéraire des thèmes jusque-là tabous comme la drogue, la prostitution sont abordés. Dans les œuvres littéraires de cette période, cela se manifeste par une certaine désillusion qui s'éloigne de l'utopie idéologique marxiste portée par les débuts de la Révolution. Jorge Fornet tente de mettre en relief les nouveaux paradigmes[58] de ces narrateurs et narratrices déçus, qui « no traen consigo el encanto de la Revolución ». Ces auteurs déçus, nés avec la révolution publient leurs œuvres dans les années 90 sont appelés les « novísimos »[59].

---

[56] L'embargo économique est mis en place le 7 février 1962 suite à la nationalisation des entreprises américaines sur le sol cubain. La loi Torricelli (octobre 1992) et Helms-Burton (appelé aussi *Cuban Liberty and democratic solidarity act,* 1996) renforcent l'embargo contre Cuba dans le but d'imposer la démocratie.

[57] Voir le discours de Fidel Castro, prononcé le 28 janvier 1990, lors de la clôture du XVI congrès de la CTC : «¿Qué significa período especial en tiempo de paz? Que los problemas fueran tan serios en el orden económico por las relaciones con los países de Europa Oriental o pudieran por determinados factores o procesos en la Unión Soviética, ser tan graves, que nuestro país tuviera que enfrentar una situación de abastecimiento sumamente difícil. Téngase en cuenta que todo el combustible llega de la URSS, o y lo que podría ser, por ejemplo que se redujera en una tercera parte o que se redujera a la mitad por dificultades en la URSS, o incluso se redujera a cero, lo cual sería equivalente a una situación como la que llamamos el período especial en tiempo de guerra [...] No sería desde luego sumamente grave en época de paz porque habría determinadas posibilidades de exportaciones e importaciones en esa variante ».

[58] Voir Jorge Fornet, *Los nuevos paradigmas,* publié en 2007.

[59] « El término, acuñado por Eduardo Heras en 1989, pero popularizado a través de la antología *Los últimos serán los primeros* (1993), preparada por Salvador Redonet, engloba a un numeroso grupo de narradores nacidos aproximadamente entre 1959 y 1975. Estos límites inicial y final no sólo corresponden con dos fechas esenciales en la historia de Cuba (el principio de la Revolución y el final del Quinquenio Gris, triste periodo de políticas culturales estalinistas), sino que coinciden aproximadamente con lo que, de acuerdo al modelo de los estudios generacionales cubanos, sería la cuarta generación cubana ». Uxo Carlos, « Los Novísimos cubanos: primera generación de escritores nacidos en la Revolución », p.188. Disponible sur : http://www.modlang.txstate.edu/letrashispanas/previousvolumes/vol7/contentParagraph/0/content_files/file12/Uxo.pdf. Amir Valle, Alberto Garrido, Alberto Garrandés, Roberto Urías font partie, entre autres, des *novisimos*.

L'analyse détaillée des nouvelles publiées dans les années 1990 permet à Helen Hernández Hormilla de mettre en exergue la relation entre discours politique et discours littéraire :

> La relación que establece el crítico entre arte y contexto nos permite enfocar estas nuevas maneras en que la literatura de los noventa se inscribe, como una voz que testimonia la complejidad no desde el reflejo estático de la realidad sino desde la divergencia de posturas, sistemas de pensamiento y nuevas voces.[60]

Sonia Rivera-Valdés et Jacqueline Herranz-Brooks s'inscrivent justement dans la lignée de ces nouvelles voix qui déstabilisent les systèmes de pensée traditionnels. La définition de Luisa Manuel García, présentée dans le premier numéro de la revue *Encuentro de la cultura cubana*[61] (1996), complète celle de Helen Hernández Hormilla :

> Los ultimísimos narradores que se han dado a conocer en los 90 bucean en una materia narrativa de reciente adquisición : la marginalidad insinuándose en ellos (aún incipiente) una narrativa escrita desde cierta contracultura emergente. En ellos, la drogadicción, la sexualidad como alucinógeno, la inadaptación, el heavy rock y la alienación conforman una cultura friqui (neo hippies) que va a beber directamente de las fuentes de Henry Miller.[62]

Sonia Rivera-Valdés s'intègre parfaitement dans ce mouvement de rupture, notamment par les thèmes abordés dans ses œuvres. Ses personnages femmes qui entretiennent des relations lesbiennes écoutent des artistes de la *Nueva Trova* pendant leur relation sexuelle. Ce courant musical qui renforce la rupture avec les anciens canons musicaux est aussi un moyen de renouveler les identités sexuelles et nationales cubaines. En revanche, Jacqueline Herranz-Brooks, née en 1968, qui fait partie de la deuxième génération née avec la révolution pourrait être considérée comme une (post)novísima.

La différence de génération joue-t-elle un rôle dans le processus de création littéraire? Peut-on considérer que l'écriture plus *atrevida* de Jacqueline Herranz-Brooks est liée à cette seconde génération déçue par la misère des années 90 ? Il est en effet possible que Jacqueline Herranz-Brooks ait puisé davantage dans les ressources LGBT et ait donc développé une écriture autour de la sexualité lesbienne beaucoup plus débridée ou, peut-être, est-ce aussi en

[60] Hernández Hornilla Helen, *Mujeres en crisis*…, *op.cit*., p.20.

[61] Revue dirigée par Jesús Díaz, auteur en exil.

[62] Rubio Cuevas Iván, « Lo marginal en los novísimos narradores cubanos : estrategia, subversión y moda » dans Ette Ottimar, Reinstadler Janett (eds.), *Todas las islas la isla: nuevas y novísimas tendencias en la literatura y cultura de Cuba*, Frankfurt am Main: Vervuert; Madrid: Iberoamericana, 2000, p.80.

rapport avec son expérience personnelle. Les auteures ne semblent pas correspondre aux critères établis par la critique littéraire cubaine qui tente de créer une unité par la création d'étiquette telle *Novísimas* ou encore *Postnovísimas*. Si les thématiques correspondent aux enjeux des *(post)novísimas*, il est impossible de classer nos auteures dans des catégories bien définies. Leur objectif est justement de déconstruire les catégories hermétiques qui classent les auteures en fonction de leur âge, leur thématique… Nos auteures, sorte d'électrons libres, gravitent autour de ces catégories sans jamais y correspondre parfaitement. Une des caractéristiques majeures de cette écriture des années 90[63] est la mise en relief du « je » féminin qui crée un espace textuel dans lequel corps et désirs de la femme défient les codes patriarcaux et hétéronormatifs.

I-3.2 A la conquête du désir féminin.

La multiplication des œuvres, l'ouverture à l'exploration des limites du corps de la femme et des sexualités dissidentes contraste avec une Cuba qui se retrouve isolée économiquement et politiquement. C'est sur ce paradoxe que se développe la littérature des femmes dans les années 90 qui s'ouvre à la sphère éditoriale internationale. Helen Hernández Hormilla insiste sur le fait que « la crisis provocó un giro en la atención de los editores y el público internacional hacia la literatura cubana, pues Cuba volvió a ser un tema de interés en los medios de comunicación masiva »[64].

L'intime entre sur la scène politique. Le corps sexuel devient, par métonymie, corps politique chez ces narratrices qui s'engagent dans une politique féministe à travers le discours littéraire. Les auteures se déclarent alors féministes et la parution d'*Estatuas de sal,* première anthologie à réunir Cubaines de l'île et de la diaspora, est un événement majeur dans la création de nouveaux paradigmes. Des auteures comme Nancy Alonso, Marilyn Bobes, Adelaida Fernández de Juan, Mylene Fernández Pintado, Verónica Pérez Kónica, Ena Lucía Portela, Anna Lidia Vega Serova, Aida Bahr, pour n'en citer que quelques-unes, font partie de cette nouvelle génération d'écrivaines disposées à questionner les normes sociales qui ont façonné l'image de la femme. Les désirs et la sexualité des femmes sont exprimés sans tabous et s'intègrent dans une volonté de rendre visible une femme qui se désolidarise de sa position

[63] De nombreux articles rapprochent les *novísimas* du courant postmoderne dans la maîtrise de l'intertextualité, l'utilisation de l'humour sur le plan formel mais surtout dans la mise au centre d'un « je » qui réfléchit sur sa propre création littéraire, tout en laissant une grande liberté participative au lecteur. Voir Margarita Mateo Palmer, *Ellas escribían poscrítica* (2005).

[64] Hernández Hormilla Helen, *op.cit*., p.118.

de subordonnée. Un des points les plus intéressants pour notre travail est justement cette profusion de narration des sexualités dissidentes, un véritable « derroche de representación de subjetividades sexuales »[65].

Ce foisonnement narratif s'accompagne d'une plus grande visibilité des sexualités alternatives et notamment du lesbianisme[66]. Le premier texte d'auteure mettant en scène des personnages lesbiens à Cuba est incontestablement « Dos almas nadando en una pecera » d'Ena Lucía Portela, paru en 1990, alors que jusque-là seuls les textes masculins homo-érotiques avaient été publiés[67]. Sa deuxième nouvelle « Sombrío despertar de un avestruz » (1996) met en scène une relation érotico-poétique entre deux femmes. De nombreuses auteures ont, par la suite, abordé le thème homo-érotique, notamment Marylin Bobes (« Alguien tiene que llorar », « Taxi driver »)[68], Aida Bahr (« Juegos de niñas » dans *Ofelias*), Anna Lidia Vega Serova (« La estola », *Noche de ronda*), Mariela Varona (« Ana Lidia Vega Serova lee un cuento erótico en el patio del museo colonial »). Il convient de distinguer les textes d'auteures comme Ena Lucía Portela ou Anna Lidia Vega Serova qui, du fait de leur lesbianisme, abordent le thème dans sa profondeur et sa réalité empirique. Aida Bahr, quant à elle, met en scène des personnages lesbiens, mais c'est pour elle l'occasion de parler de discrimination :

---

[65] Valladares-Ruiz Patricia, *Sexualidades disidentes en la narrativa cubana contemporánea*, Woodbriges : Tamesis, 2012, p.1.

[66] Le discours littéraire a été le premier champ à créer un espace de visibilité pour la femme lesbienne. A noter que la création du Centre National d'Education Sexuel (Cenesex) en 1989 et du réseau de femmes lesbiennes et bisexuelles à partir de 2005, ainsi que l'engagement LGTB de Mariela Castro, ont permis de poursuivre la marche vers la diversité.

[67] *El ángel de Sodoma* (1927) de Fernando Hernández Catá et *Hombres sin mujer* de Carlos Montenegro sont considérés comme les premiers textes qui abordent cette thématique (début XX^{ème} siècle). A partir de 1980, des auteurs comme Roberto Urias, *¿Por qué llora Leslie Caron?* (1988), Jorge Espinosa, "Vestido de novia" (1988), Leonardo Padura, "El cazador" (1990), Senel Paz, *El lobo, el bosque y el hombre nuevo* (1991), Pedro de Jésus López, "De nalgas al fondo" (1995), entre autres, impulsent la représentation de personnages homosexuels dans la littérature cubaine. A noter que certains écrivains masculins comme Miguel Mejides ("Mi prima Amanda"), Francisco López Sacha ("Mi prima Amanda contada otra vez"), Arsenio Rodríguez ("Otra carne"), à partir de 1980, font intervenir des personnages lesbiens dans leurs œuvres.

[68] La critique littéraire met souvent en avant "Alguien tiene que llorar" de Marylin mais le lesbianisme de Maritza n'est pas avéré. Il s'agit surtout de rumeurs qui font suite au décès de la jeune femme. A ce propos, Marylin Bobes affirme "Incluso muchas personas sitúan como el primer cuento que se escribió "Alguien tiene que llorar" porque sobre la relación femenina nadie había escrito. En ese cuento, mi interés no era una mujer homosexual, eran los juicios que la gente tenía sobre las personas sin saber realmente y juzgando sobre las apariencias. Y la relatividad de las verdades, como cada cual mira la vida de acuerdo con su subjetividad ». (Entretien avec Marylin Bobes, réalisé le 11 février 2013). De même « Taxi driver » a été réalisée sur commande : Alberto Garrandés voulait intégrer un texte de Marylin Bobes dans son anthologie *Instrucciones para cruzar el espejo* (2010). Ces textes explorent de manière superficielle et artificielle le lesbianisme comparés aux œuvres du corpus.

> En "Juegos de mujer" lo importante para mí no es que el personaje descubra su homosexualidad. Lo que me interesa es el conflicto que se crea debido a los prejuicios, a la discriminación, porque si se tratara de abandonar a su marido por otro hombre, no estaría la amenaza de la ruptura inevitable con la familia; a lo sumo sería una ruptura temporal, terminarían aceptándolo. Pero abandonarlo por una mujer crea un drama terrible que el personaje no sabe cómo enfrentar, porque siempre ha vivido regida por los parámetros de los otros. Era eso lo que me interesaba, no el homoerotismo.[69]

Il est surprenant de remarquer que, paradoxalement, Jacqueline Herranz-Brooks, qui a reçu le Prix de la fiction du magazine *Revolución y Cultura*, pour sa nouvelle « Intromisión abrupta de esos dos personajes», en 1997, n'apparaît jamais dans les anthologies ou les critiques cubaines[70]. De même, pourquoi parle-t-on toujours d'Ena Lucía Portela ou Anna Lidia Vega Serova mais rarement de Jacqueline Herranz-Brooks ou Sonia Rivera-Valdés comme précurseurs de la littérature homo-érotique cubaine ? Si cette-dernière vit hors de l'île depuis 1966, tel n'est pas le cas de Jacqueline Herranz-Brooks, qui n'a quitté le pays qu'en 1999. Se pose alors la question du statut du texte, de sa littérarité[71] : nos autofictions sont-elles des œuvres littéraires ? D'un point de vue formel, on peut considérer que la sensualité, dégagée à travers le rythme des phrases chez Rivera-Valdés fait de ses textes des œuvres littéraires. Toutefois, ceux de Jacqueline Herranz-Brooks sont plus abstraits et le travail d'expérimentation qui rend son texte difficile d'accès, pourrait remettre en cause le caractère littéraire de son ouvrage. Du point de vue subjectif, c'est-à-dire la reconnaissance des œuvres à une époque donnée dans un espace défini, les deux auteures sont accueillies de manière bien différente. Si Rivera-Valdés est reconnue sur le plan littéraire, surtout depuis l'obtention du Prix *Casa de las Américas*, Herranz-Brooks, quant à elle, est souvent critiquée, notamment par des critiques cubaines comme Luisa Campuzano. En revanche, Mabel Cuesta, critique littéraire cubaine qui vit aux Etats-Unis, lui a consacré plusieurs articles où elle met en avant le caractère littéraire expérimental de l'auteure. La littérarité des œuvres reste donc un débat ouvert. Toutefois nous pourrions considérer une autofiction comme littéraire quand elle sortirait du cadre personnel pour entrer dans la sphère éditoriale et à partir du moment où elle susciterait des critiques.

---

[69] Entretien avec Aida Bahr, réalisé le 9 février 2013. (Annexe 12)

[70] Seule la critique Mabel Cuesta, qui réside aux Etats-Unis, propose une analyse des œuvres de Herranz-Brooks. Voir « Algunas soluciones para matar el hambre » et son dernier ouvrage *Cuba Post-soviética : un cuerpo de narrado en clave de mujer* (2012) où elle consacre un chapitre à notre auteure.

[71] Concept développé début du XX^{ème} siècle par Roman Jakobson dans *Questions de Poétique* (1973). Il le définit de la manière suivante : « ce qui fait d'une œuvre donnée une œuvre littéraire ».

L'Académie littéraire cubaine est très rigide quant aux normes et aux formations des auteurs. Une des raisons de leur quasi-absence est peut-être liée au fait que nos deux auteures s'éloignent du parcours académique littéraire traditionnel. En effet, Sonia Rivera-Valdés ne commence l'écriture qu'à trente ans et ne fait des études littéraires qu'après avoir élevé ses enfants. Jacqueline Herranz-Brooks, quant à elle, a abandonné la faculté d'anglais au profit d'une école de photographie tout en vivant dans la rue. Nos deux auteures, de manière différente, s'éloignent des normes de la formation littéraire et ne se conforment pas aux normes académiques. Luisa Campuzano[72], critique littéraire mais aussi pilier de l'institution, ne cache pas une certaine distance avec les travaux de Sonia Rivera-Valdés :

> Fui yo la que presenté Marta Veneranda en la Feria del libro. No le gustó para nada a Sonia Rivera-Valdés lo que yo hice. Leía desde una perspectiva legítima que es la de la crítica. […] Lo que me llamó la atención fue el nombre. Marta es la pecadora Marta Magdalena. Y a ella no le gustaba eso. […] Hay un cuento horrible "El olor del desenfreno" pero a contrario me fascina Ena Lucía.[73]

Elle évoque le problème éthique de l'œuvre car, selon elle : « Hay un problema ético serio. Se rompe el contrato ético. Es una falta de honestidad. La autora es una persona que ha pecado de falta de ética porque no podía decir eso. Es una culpa profesional, un sicólogo no puede hablar de sus pacientes »[74].

Luisa Campuzano se veut incisive quant aux travaux de Sonia Rivera-Valdés et explique que son livre n'a pas eu de succès à Cuba car : « Aquí hay un interés por los libros bien escritos. Por eso la literatura sucia, que guste o no guste, no tiene mucho éxito ». Là encore nous sommes confrontés à une association intéressante entre « literatura sucia », qui parle de sexualité sans détours dans un style pas nécessairement métaphorique, et antilittéraire, comprendre antiacadémique. Nous sommes ici au cœur du problème : les textes de nos auteures sont gênants en raison de l'exposition d'une sexualité lesbienne débridée mais aussi d'une critique assez acerbe de la Cuba des années 90 chez Jacqueline Herranz-Brooks[75].

---

[72] Elle est aussi directrice du *Programa de Estudios de la Mujer* à la *Casa de las Américas* et de la revue *Cultura y Revolución.*

[73] Entretien avec Luisa Campuzano, réalisé le 6 fevrier 2013, Vedado, La Havane. (Annexe 9)

[74] *Ibid*.

[75] Luisa Campuzano voit dans l'attitude de Jacqueline Herranz-Brooks, un comportement anti-révolutionnaire : « Fui a casa de Sonia y conocí a Jacqueline allí porque no la conocía de Cuba. Jacqueline es muy hostil a la revolución cubana, no sé cómo es hoy, Sonia no ».

Les œuvres de notre corpus défient les canons littéraires et déstabilisent le discours officiel de l'Institution littéraire et politique.

Toutefois nous pouvons nous demander si leur statut d'écrivaine de la diaspora ne nuit pas à leur reconnaissance à Cuba? Peut-on alors envisager que Rivera-Valdés et Herranz-Brooks participent à la construction d'une identité littéraire cubaine de la diaspora ?

II-Littérature cubaine : une littérature sans frontière ?

Parler de littérature cubaine suppose prendre en compte tous les auteurs partis de l'île. En effet, les vagues successives d'exil (1959-62, 1965, 1980 et 1994)[76] font que près de 20% des Cubains vivent en dehors de l'île. Par conséquent, il est tout à fait légitime de se poser la question suivante : la littérature cubaine est-elle aussi une littérature transfrontalière[77] ? En quoi les relations entre Cuba et les Etats-Unis sont-elles fondamentales dans les œuvres de notre corpus ? La question que se pose, ici, est de savoir si les œuvres des deux Cubaines font partie d'une littérature cubaine transfrontalière ou si l'on doit considérer qu'il s'agit d'une littérature spéciale produite aux Etats-Unis.

II-1 Ecrivains entre deux espaces : politique *versus* culture ?

II-1.1. La recrudescence des anthologies féminines : un symbole

[76] On considère que quatre vagues migratoires se succèdent. La première, (1959-62) est la conséquence directe de la prise de pouvoir de Fidel Castro, il s'agit d'un exil des élites (propriétaires terriens ou encore fonctionnaires qui exerçaient sous Batista) mais aussi des Cubains qui espéraient le retour de la « constitution de 40 ». La deuxième vague (1965-1974) concerne la petite bourgeoisie cubaine qui, attirée par les facilités mises en place par le gouvernement nord-américain, décident de partir par le port de Camarioca. A noter que la mise en vigueur du *Cuban Adjustment Act* dès 1966 permet aux Cubains d'obtenir facilement la résidence permanente. Ces exilés seront appelés les *Gusanos*. La troisième vague (1980) est connue sous le nom de l'exode des Marielitos (ils partent du port de Mariel) après avoir occupé l'Ambassade du Pérou. De nombreux homosexuels sont issus de cette exode. Enfin, la crise des *balseros* (1994) est la plus tragique des émigrations. Les Cubains, désespérés par les conditions économiques du pays (Période Spéciale), prennent la mer dans des embarcations de fortune. Bien que le gouvernement nord-américain décide de filtrer l'immigration en protégeant ses frontières, les *balseros* continuent de tenter leur chance. Pour plus d'informations voir : http://www.cubanet.org/CNews/y08/may08/19inter_7.html

[77] De nombreux ouvrages se réfèrent à cette problématique, notamment *Transgresiones cubanas. Cultura, literatura y lengua dentro y fuera de la isla* (2006), *Todas las islas la isla. Nuevas y novísimas tendencias en la literatura y cultura de Cuba* (2000) ou encore les articles de Josefina Ludmer, « Ficciones cubanas de los útltimos años. El problema de la literature- política », de Ottmar Ette, « Una literatura sin fronteras: ficciones y fricciones en la literatura cubana » et de Françoise Moulin-Civil, « La littérature cubaine est-elle une et indivisible ? ».

La parution de *Estatuas de sal*[78] en 1996 est un fait majeur dans le panorama littéraire puisque l'anthologie intègre, pour la première fois à Cuba, des textes d'auteures vivant aux Etats-Unis dans un climat de tension politique (l'embargo vient d'être renforcé par la loi Torricelli). En réponse aux agressions nord-américaines, le gouvernement de Fidel Castro décide de supprimer le dollar et la banque centrale de Cuba, dès 1994, commence à répandre le *peso* convertible (CUC). Sur le plan politique, les relations entre Cuba et les Etats-Unis sont extrêmement tendues alors que sur le plan culturel, des ponts se construisent. L'anthologie devient donc un symbole de cette union entre Cubains de l'île et Cubains de la diaspora. La prolifération des anthologies de littérature féminine, fin 1990 et début 2000, (*Estatuas de sal*, *Mi sagrada familia, Té con limon, Ellas hablan de la isla*) donne une cohésion et une reconnaissance académique aux œuvres des Cubaines, créant une rupture avec les anthologies exclusivement masculines, tout en renouant également avec des auteures de la diaspora. C'est donc bien dans cette perspective transfrontalière que s'inscrivent les œuvres de notre corpus. Sonia Rivera-Valdés apparaît dans de nombreuses anthologies dont la fameuse *Estatuas de sal : cuentistas cubanas contemporáneas.*

La nouvelle « El olor del desenfreno », publiée dans *Las Historias prohibidas de Marta Veneranda* en 1997 apparaissait déjà dans l'anthologie de Mirta Yáñez. En 2000, cette-dernière suit la ligne directrice qu'elle s'est fixée, à savoir créer des ponts entre auteures de l'île et celles hors de l'île, en publiant une nouvelle anthologie, *Habaneras. Diez narradoras cubanas*, dans laquelle le texte érotique « Desvaríos » de Sonia Rivera-Valdés apparaît. *Mi sagrada familia* (2004) est une sélection de textes recueillis par Aida Bahr qui traitent de la famille, noyau de la société cubaine, et qui explorent les liens familiaux. Elle y intègre également un texte inédit de Rivera-Valdés, « Los días y las noches » qui retrace le souvenir de la jeune narratrice, alter ego de l'auteure, lorsqu'elle vivait dans la rue *Carlos Tercero* de la Havane.

En revanche, nos auteures n'apparaissent pas dans certaines anthologies, qui à mon sens, correspondent aux thématiques abordées par Herranz-Brooks et Rivera-Valdés. L'anthologie *Ellas hablan de la isla,* publiée par la maison d'édition Unión (liée à la UNEAC[79]) répertorie

[78] *Estatuas de sal : cuentistas cubanas contemporáneas,* dirigée par Mirta Yáñez et Marilyn Bobes, est la première anthologie cubaine féminine intégrant des auteures de la diaspora.

[79] La *Unión de Escritores y Artista*s de Cuba a été créée le 21 Août 1961 par Nicolas Guillén dans le but de préserver le projet social de la Révolution. Même si cette association représente l'institution cubaine, les écrivains de la UNEAC se sont rebellés suite au « Cas Padilla» (censure de *Fuera de juego*) et se sont opposés à

l'expérience de différentes auteures de la diaspora[80] dont l'objectif est de mettre en avant que :

> Las experiencias individuales –y, por consiguiente, los reflejos literarios- se diversifican aún más con la incidencia inevitable de categorías como las de género, raza, clase y sexualidad, entre otras. Podemos afirmar que, casi sin excepción, las escritoras reunidas aquí exploran conscientemente en sus obras su condición étnica desde una perspectiva femenina o feminista, según el caso, por otra parte, desde distintos ángulos, en mayor o menor medida, todas comparten la experiencia del biculturalismo.[81]

La publication de *Té con limón : o ellas hablan del amor y del* sexo. *Cuentos eróticos*[82] par Amir Valle[83] et Dulce María Sotolongo[84] est également un symbole de la volonté d'union, comme le prouve la présence des textes d'Odette Alonso et de Karla Suárez. Il est toutefois étonnant que Jacqueline Herranz-Brooks et Sonia Rivera-Valdés ne figurent pas dans cette anthologie érotique puisque leurs textes apportent une vision différente de la sexualité.

Le fait que les textes de Rivera-Valdés aient été intégrés dans diverses anthologies, contrairement à ceux de Herranz-Brooks, est en partie dû au contenu. En effet, le langage licencieux et vulgaire de notre plus jeune auteure est perçu comme anti-académique. De surcroît, ses techniques narratives sont novatrices (monologue intérieur qui dépend de l'environnement, phrases saccadées, structure non-linéaire, mélange des genres dans le même texte, intertextualité, cynisme) et il est parfois difficile d'accéder au sens du texte. De même, sa première œuvre, *Escenas para turistas*, a pu être perçue comme une critique acerbe du gouvernement castriste, devenant ainsi, un risque pour l'éditeur qui déciderait d'intégrer son texte dans une anthologie.

---

la persécution des homosexuels. C'est, en partie, grâce à la UNEAC que les camps militaires d'aide à la production (UMAP) ont été fermés.

[80] Hilda Perera, Mireya Robles, Nicholasa Mohr, Uva de Aragón, Julia Álvarez, Esmeralda Santiago, Mayra Montero, Judith Ortiz Coer, Marithelma Costa, Achy Obejas, Cristina García, Carmen Duarte apparaissent dans cette anthologie.

[81] Alfonso Vitalina, *Ellas hablan de la isla*, La Habana: Ediciones Union, 2002, p.9.

[82] Valle Ojeda Amir, Sotolongo Dulce Maria, *Te con limón o ellas hablan del amor y el sexo*, 2002, Ed. Oriente, 148p.

[83] Amir Valle (1967-…), écrivain, critique littéraire et journaliste, a travaillé sur la prostitution à Cuba et dirige actuellement la revue hispano-américaine *Otrolunes*, créée en 2007. Il vit actuellement à Berlin.

[84] Dulce María Sotolongo (1963-…) est une journaliste et écrivaine afro-cubaine qui a participé au processus d'édition de la première anthologie homoérotique féminine, *Nosotras Dos* (2011) à Cuba où elle réside.

Toutefois on retrouve leurs nouvelles dans des recueils qui réunissent des textes homo-érotiques. Les textes de Rivera-Valdés et Herranz-Brooks apparaissent, toutes les deux, dans une anthologie de Minerva Salado[85], publiée à Barcelone en 2008, *Dos orillas : voces en la narrativa lésbica*. La nouvelle « Domingo a la misma hora »[86] et un extrait du futur roman *Mujeres sin trama* [87] sont les deux textes sélectionnés pour faire partie de cette anthologie homo-érotique qui tente de rassembler des productions littéraires, écrites en espagnol, provenant d'Amérique latine, des Etats-Unis ou encore d'Espagne.

Les deux auteures apparaissent également dans *Dream with no name. Contemporary fiction from Cuba*[88] où la première nouvelle de Jacqueline, « An excepted Interlude between two characters »[89] ouvre cette anthologie après l'introduction rédigée par Sonia Rivera-Valdés. Pastiche du roman *Pailock, el prestigitador* d'Ezequiel Vieta[90], ce texte met en lumière une protagoniste lesbienne, droguée et affamée[91] :

---

[85] Minerva Salado (1944) est une poétesse et journaliste cubaine qui a publié dans et hors de l'île.

[86] Dans son introduction Minerva Salado remarque que : « Sonia Rivera exhibe un cuento lleno de contención, casi contemplativa, si no fuera por el aroma desolado que deja su lectura. Sonia, a quien tengo por una atrevida escritora de textos lésbicos, cuya solida obra incluye la descripción del rito erótico entre nosotras, se presenta aquí en una vertiente en la que palpita la soledad tras el abandono, y el vacío subsiguiente. Un cuento breve, elocuente, cuya atmosfera se crea a través de los pequeños detalles maquinales del personaje y logra su objetivo con gran eficacia. La palabra oral ha sido sustituida por la memoria y la observación, es un ejercicio de introspección que identifica-no hace falta más-a la protagonista de la historia: la soledad ». Salado Minerva, *op.cit*., pp.14-15).

[87] Minerva Salado décrit l'extrait en ces termes : « Jacqueline Herranz-Brooks fue la única en enviar un fragmento de novela. Como es natural, nos deja a la espera de la versión completa; sin embargo el corte permite entrar a la escena a través de una prosa directa que sugiere círculos concéntricos alrededor del único interés vital del fragmento: la primera vez que una mujer proporciona un orgasmo a otra. La reacción conduce a un intercambio de poemas. Lo demás es parte de las ondas del círculo, memoria inducida por el hecho central en una visión de la época y por el duelo auditivo entre dos lenguas: el castellano y el portugués. Buen augurio para esta novela de Jac ». *Ibid*.,pp.20-21.

[88] Voir l'introduction rédigée par Sonia Rivera-Valdés où elle explique en quoi cette anthologie ouvre de nouvelles perspectives: « Stories written on the islan reveal an important change that has taken place in Cuban society in the past decade. Sexuality, be it gay, lesbian, or heterosexual, and use of drugs-aspects of Cuban life that were never mentioned or at most alluded to obliquely in the past-now figure prominently in the Cuban narrative. There has also been a shift from an epic perspective to a more critical and more human treatment of our history and social problems. Ten years ago, even when such stories were written, they were not available to the reader ; in Cuba, censorship would have made certain of this ». *Ibid*., pp.14-15.

[89] Traduction de la nouvelle « Intromisión abrupta de esos dos personajes », publié en 1997 par la revue *Revolución y cultura*.

[90] Publié en 1996, ce roman met en scène une femme nommée Asmania qui disparaîtra suite aux tours de magie de Pailock.

[91] Mabel Cuesta dans son article en ligne « Algunas soluciones para matar el hambre o contigo pan y cebolla » (2004) insiste sur la transgression du texte de Herranz-Brooks : « El intento de reescribir al personaje de Ezequiel Vieta en su novela Pailock, (Asmania) se hace marcadamente transgresor. Ya no se trata solamente de hacer uso de un hipotexto más o menos canónico de la literatura cubana y desde la técnica del palimpsesto reescribirlo, sino de cambiarle la identidad sexual a la protagonista, con una naturalidad que abisma ».

> Asmania, que aquí se nombra Asmania por lo de *Pailock* y por lo de las explosiones de su carne en público y porque está drogada como en *Pailock* bajo hipnosis, siente que sus caninos se alargan y entra al cine y busca un rincón para apretarse contra la de piel oscura que también se aprieta contra Asmania como si fuese un malestar agudo que se soporta porque no ha de ser eterno.[92]

Jacqueline subvertit les codes narratifs en élaborant un palimpseste mais elle subvertit également l'intention de l'auteur en se moquant de l'explosion physique finale de cette pauvre femme. Elle pointe ainsi du doigt, la misogynie des romans qui, pourtant, font partie de la tradition littéraire cubaine. Le texte de Sonia qui y est présenté, « Little poisons » traduit de « Los venenitos » publié dans *Las historias prohibidas de Marta Veneranda* (1997), clairement féministe, démontre que les femmes, plus fortes qu'elles ne paraissent, sont capables de se libérer du joug masculin. Les deux auteures inscrivent leurs récits dans une perspective féministe dans la mesure où elles mettent en scène des personnages féminins luttant contre le système patriarcal.

Jacqueline Herranz-Brooks, qui a publié à l'extérieur de Cuba : *Liquid days* (1996) en Argentine, « Un excepted…»[93] dans *Dream with no name* (1999), *Escenas para turistas* (2003) et *Mujeres sin trama* (2011) aux Etats-Unis[94], apparaît enfin, et pour la première fois, dans une anthologie homo-érotique publiée à Cuba en 2011, intitulée *Nosotras Dos*[95] : première anthologie gay et lesbienne, d'auteurs hommes et femmes, publiée à Cuba. Il s'agit d'une avancée littéraire et sociale considérable, dans la mesure où, pour la première fois, une anthologie réunira des textes dévoilant la relation lesbienne. Norma Guillard, la coordinatrice du réseau de lesbien au sein du Cenesex, de 2005 à 2010, nous donne son opinion :

> Fue un buen intento. Por lo menos, por la parte de afuera el tema es visible pero hay personas que ni siquiera conocen el tema y que participan en la antología. Conseguir este trabajo y ponerlo "Nosotras dos" ya por lo menos hay algo. Se lo achacó y me siento culpable, porque tengo que sentarme y escribir. Si lo hace otra, lo hace a su manera. Cuando la editora hizo la

[92] Herranz-Brooks, *op.cit.,* p.9.

[93] Rappelons tout de même que cette nouvelle a été publiée à Cuba dans la revue *Revolución y cultura* en 1997.

[94] Seule sa nouvelle sera publiée avec la maison d'édition *Seven Stories* (orientation politique socialiste) car suite à des problèmes de paiement, elle refuse de signer un nouveau contrat. Elle publie par la suite chez *Campana*, maison d'édition créée par Sonia Rivera-Valdés et son fils, Mario Picayo, à New York dont le but est de promouvoir des œuvres écrites en espagnol qui défient les canons littéraires traditionnels. Voir le site : http://www.editorialcampana.com/index.html

[95] L'auteure n'était toutefois pas au courant de sa participation. C'est lors d'une de nos conversations, qu'elle prend connaissance de l'extrait du texte choisi pour paraître dans *Nosotras Dos*. Son seul regret est le manque d'analyse dans l'introduction, en effet, les auteurs ne sont pas, ou très peu présentés, par María Sotolongo.

> introducción, casualmente nos encontramos, le permití que asistiera a Oremi[96] muchas veces para que estuviera orientada. Y coincidemente yo soy socióloga, y la persona que vino después es sicóloga y se creyó que era el requisito para ser coordinadora, pero le dije que no. La felicité que algunas cosas se pueden leer.[97]

La publication de cette anthologie, ainsi que la création des associations lesbiennes au sein du Cenesex nous montrent que la visibilité lesbienne est devenue une bataille politique initiée, rappelons-le, par le champ littéraire.

II-1.2 Le prix *Casa de las Américas* : un pont entre Cuba et les Etats-Unis

La Maison des Amériques, créé en avril 1959 par Haydée Santamaría et dirigée depuis 1965 par Roberto Fernández Retamar est une institution, dépendante du Ministère de la Culture, dont le but est de promouvoir la culture cubaine.

L'exemple de Sonia Rivera-Valdés qui obtient le prix *Casa de las Américas*, en 1997 pour son œuvre *Las Historias prohibidas de Marta Veneranda* est troublant. Comment une œuvre aussi débridée sexuellement, où les femmes cubaines de New York ont des relations sexuelles avec des femmes de l'île, a-t-elle pu être récompensée par une Académie rigide tant sur la forme que sur le fond ? On peut aussi se demander comment elle a pu obtenir le prix littéraire le plus prestigieux de Cuba dans une période conflictuelle avec les Etats-Unis ?

Les auteurs cubains actifs au sein des institutions littéraires (Instituto del libro, la Casa de las Américas, l'UNEAC) véhiculent des normes et dictent les canons littéraires, le *mainstream* cubain. Or, Sonia Rivera-Valdés ne se conforme pas aux règles de l'institution littéraire et ose défier le traitement de la sexualité.

En réalité cette récompense n'a été possible que grâce à un jury composé de personnes qui s'éloignaient de l'académisme littéraire traditionnel. Emilio Bejel, José Dávida Saldívar et

---

[96] Oremi est une association de femmes lesbiennes crée par Norma Guillard en 2005. « El Centro de Educación Nacional de Sexualidad nació bajo el impulso de la Federación de Mujeres Cubanas; forma parte del Ministerio de salud pública. El Grupo Nacional de Trabajo para la Educación Sexual (GNTES) creado en 1972 se convirtió en el Centro Nacional de Educación Sexual (CENESEX) en 1989. La iniciativa fue impulsada por la sexóloga Monika Krause y ahora el centro es dirigido por Mariela Castro. Las coordinadoras de la red de mujeres lesbianas y bisexuales fueron sucesivamente Norma Guillard (2005-2010), Nery Lázaro (2010-2012) y Teresa Fernández hasta hoy. Cabe notar que se creó el primer grupo de mujeres lesbianas cubanas en Santiago de Cuba en el 2002 bajo el nombre de Las Isabelas. Se crearon otros dos grupos lésbicos: Oremi en La Habana en el 2005 y Las Fénix en Cienfuegos en el 2009 ». Cabaloué Sophie, « *Bajo el mismo sol*: cuestionamiento del sistema heteronormativo » dans Gay-Sylvestre (coord.), *Yo femenino, Tú masculina*, Mexico D.F : Voces en tinta, 452p.

[97] Entretien avec Norma Guillard, réalisé le 8 février 2013, faculté de psychologie de La Havane.

Pablo Armando Fernández[98], le père de Teresa Fernández -actuelle coordinatrice du réseau de lesbiennes et bisexuelles du Cenesex. Tous les trois ont vécu et/ou vivent encore aux Etats-Unis mais, surtout ils sont sensibles aux revendications identitaires sexuelles.

Teresa Fernández se souvient que son père faisait partie du jury et qu'elle avait donc lu l'œuvre de Sonia Rivera-Valdés :

> Yo la [Sonia Rivera-Valdés] conozco desde hace muchos años, antes de que llegara a la escritura. Ganó el premio. Leí *Las Historia prohibidas de Marta Veneranda*, me reí muchísimo. Mi padre era jurado, en esta sección y yo leía los manuscritos y lo influí muchísimo. Realmente era el mejor que había, no porque soy lesbiana; era el mejor. Después cuando hablé con Sonia, ella me decía: "!Ay, pero tu me diste el premio"! [99]

Comment l'œuvre d'une auteure cubaine résidant à New York, peu après le renforcement de l'embargo, a pu obtenir un prix national cubain ? Luisa Campuzano nous éclaire à ce sujet en rapportant la présentation qu'elle a faite du livre à la Foire aux livres en 1998 :

> De acuerdo con lo que dijo Ambrosio Fornet sobre la literatura cubana como un pueblo comunitario. Escriba donde se escriba, sitúe donde se sitúe el lugar de la enunciación, de acuerdo con la decisión tomada por Mirta Yáñez y Marilyn Bobes con *Estatuas de sal* de incorporar al discurso narrativo cubano la autoría femenina a siete residentes y/o formadas en los EEUU que tematizan experiencias personales que han tenido en común, que han vivido, tendríamos forzosamente que entrar en este contexto en de Las historias prohibidas de Marta Veneranda de Sonia Rivera-Valdés publicada en 1997. Libro, que sin embargo ha sido colocado en otro contexto pues concurso, se leyó y se galardonó en la Casa de las Américas.
> Y eso nos trae además de un 98 del siglo pasado a un 98 del actual porque son los 100 años de la independencia. Cuando dirigía el centro de investigación de la Casa de las Américas y me ocupaba de la organización del premio, surgió la idea de incorporar a la conmemoración del 98, la convocatoria del premio del libro que pusiera de relieve el hecho de que durara las consecuencias de la intervención de los Estados Unidos en Cuba y Puerto Rica, había sido la apertura. No prevista por ellos, de entrada masiva en su territorio de millones de hispanoamericanos, los que en el curso de una décadas habrían de augurar entre unas manifestaciones culturales, una importante literatura, en la cual es posible encontrar variados matices (spanglish…) y distintas denominaciones (chicana, cubamericano…)[…]

[98] Notons que Emilio Bejel est homosexuel et que la fille de Pablo Armando Fernández est lesbienne.

[99] Entretien avec Teresa Fernández, coordinatrice du réseau lesbien et bisexuel, réalisé le 8 février au Cenesex, La Havane. (Annexe 5)

> Por eso quiero precisar que La Casa de las Américas estábamos conscientes de que al convocar el premio extranjero de literatura hispana en los Estados Unidos estábamos corriendo el riesgo que se interpretara esta denominación como una aceptación de la clasificación propuesta por los gringos. Pero una vez que la convocatoria circularía por toda América latina, temíamos que el empleo de "latina" creara confusión. […][100]

Le champ littéraire a donc su prendre en compte les changements sociaux et politiques subis par Cuba. Ainsi l'intégration des auteures qui vivent aux Etats-Unis, par le biais du *Premio extranjero de literatura hispana*, ainsi que du programme d'études, favorisent les échanges et créent des ponts entre les Cubains, faisant de la littérature cubaine, un patrimoine transfrontalier.

Les œuvres de notre corpus sont, certes, liées à l'île (Sonia Rivera-Valdés publie à Cuba et Jacqueline-Herranz-Brooks développe une diégèse qui a pour toile de fond la Période Spéciale en temps de paix à Cuba alors qu'elle vit à New York) mais ne doit-on pas prendre en compte la réalité d'une nouvelle littérature : la littérature cubaine-américaine ? La diaspora littéraire est exponentielle mais revenons sur les pionnières, les Cubaines qui ont osé le militantisme lesbien aux Etats-Unis et celles qui font part de leur expérience du biculturalisme. Ana María Simo, dramaturge cubaine, est l'une des première à aborder cette thématique dans *Fábulas*. Elle fuit d'ailleurs Cuba suite à la vague de répression homophobes dans les années 60-70 contrairement aux auteures de notre corpus qui n'ont pas subi de pression politique. En ce qui concerne l'expérience cubaine aux Etats-Unis, une autre des pionnières reste, sans conteste, Lourdes Casal qui, dans ses poèmes retransmet parfaitement cette déchirure entre deux pays, entre deux cultures :

> [...] Nueva York es mi casa. Soy ferozmente leal a esta patria chica. Por Nueva York soy extrajera ya en cualquier parte [...] Pero Nueva York no fue la ciudad de mi infancia, no fue aquí que adquirí las primeras certidumbres, no está aquí el rincón de mi primera caída ni el silbido lacerante que marcaba las noches.
>
> Por eso siempre permaneceré al margen, una extraña entre estas piedras, aun bajo el sol amable de este día de verano, como ya para siempre permaneceré extranjera aun cuando regrese a la ciudad de mi infancia. Cargo esta marginalidad inmune a todos los

[100] Entretien avec Luisa Campuzano, réalisée le 6 février 2013, La Havane. (Annexe 9)

retornos, demasiado habanera para ser neoyorkina, demasiado neoyorkina para él, —aún volver a ser— cualquier otra cosa.[101]

D'autres auteures, plus contemporaines, abordent la sexualité lesbienne et les questions identitaires liées au départ de l'île. C'est le cas de Achy Obejas, qui publie en anglais. Son premier recueil de nouvelles *We Came All the way from Cuba so you could dress like this* (1994) et son roman *Memory Mambo* (1996) sont deux œuvres majeures du panorama littéraire féminin cubain où elle aborde les questions de construction identitaire (sexuelle, ethnique et culturelle).

Le panorama littéraire des femmes cubaines de la diaspora est complexe puisque leurs œuvres entrent dans l'histoire littéraire cubaine mais aussi dans l'histoire littéraire nord-américaine. Nous allons donc tenter de comprendre comment les œuvres du corpus s'intègrent également dans une histoire littéraire cubano-américaine.

II-2 Une littérature « déterritorialisée » ?

II-2.1 La littérature cubaine produite aux Etats-Unis

Si l'Académie littéraire cubaine a pris conscience de la nécessité d'intégrer les auteurs de la diaspora (ceux qui n'ont pas fui) à la production nationale, les critiques et auteurs de la diaspora contribuent également à la création de ponts culturels. Si nous nous plaçons du point de vue de la minorité ethnique que constituent les Cubains aux Etats-Unis, nous pouvons remarquer que dans les années 80-90 les publications d'anthologies[102] de Cubains aux Etats-Unis se multiplient. María Eliana Rivero[103] insiste sur la nécessité d'étudier la production littéraire des femmes de cette diaspora cubaine, notamment dans son essai « From Immigrants

[101] Ce poème apparaît initialement dans *Areíto* (Verano de 1976). Il est intégré, plus tard, dans *Palabras juntan Revolución*, la Habana, Casa de las Américas, 1981, p.60-61.

[102] Voir Leonardi Fernández-Marcane, *20 Cuentistas Cubanos*, 1978; Silvia Burunat et Ofelia Garcia (eds.), *Veinte años de literatura cubanoamericana. Antología 1962-1982*, 1988; Carolina Hospital (ed.), *Cuban American writers. Los Atrevidos*, 1988 ; Silvio Torres Saillant (ed.), *Hispanic Inmigrant Writers and the family*, 1989 ; Julio Hernandez-Miyares (ed.), *Narrativa y Libertad. Cuentos Cubanos de la Diáspora*, 1996; Delia Poey y Virgil Suárez (eds.), *Iguana Dreams. New Latino Fictions*, 1992; Delia Poey y Virgil Suárez (eds.), *Little Havana Blues. A Cuban-American Literature Anthology*, 1996; Carolina Hospital y Jorge Cantera (eds.), A *Century of Cuban Writers in Florida: selected prose and poetry*, 1996; Roverta Fernández (ed.), *In Other Worlds. Literature by Latinas of the United States*, 1994.

[103] Femme cubano-américaine qui a publié diverses anthologies sur les Cubains arrivés aux Etats-Unis dès leur plus jeune âge et qui sont principalement anglophones. Elle s'est beaucoup intéressée aux femmes cubano-américaines.

to Ethnics : Cuban Women Writers in the U.S[104] ». Les « zones de contacts »[105] entre corps social et corps sexuel sont l'objet de son travail qui nous éclaire sur les relations entre les stratégies discursives des femmes et le nationalisme :

> El presente estudio pretende un acercamiento a la narrativa de cubanos en los Estados Unidos y/o cubanoamericanas, tanto para incorporar la producción simbólica de la diáspora a la corriente interna de la literatura cubana como para interrogarse sobre el género como una categoría que une en la diferencia. El género actúa determinando la construcción de una genealogía femenina, el predominio de lo privado sobre lo público, y el pensar la nación en términos de identidad, discurso político e historia, en relación con lo personal.[106]

Cette réflexion permet de comprendre le processus de construction identitaire des Cubaines de la diaspora, à l'instar de Rivera-Valdés et Herranz-Brooks, à travers les tensions entre histoire personnelle et histoire de la nation. Nos auteures cubaines mettent en pratique un processus de reconstruction (mémoire/souvenirs) qui correspond à leur quête identitaire personnelle. En d'autres termes, leurs histoires personnelles donnent une nouvelle vision de l'identité (trans)nationale cubaine.

Si le biculturalisme est palpable dans les œuvre de Sonia Rivera-Valdés (toponymie new yorkaise, le *spanglish*, la nourriture, etc…), il est en revanche inexistant chez Jacqueline Herranz-Brooks, puisque la diégèse de son roman *Mujeres sin trama* (seule œuvre produite aux Etats-Unis) est Cuba. Peut-on alors qualifier les auteures de cubano-américaines ? En résidant à New York depuis 13 ans pour Jacqueline et plus de 30 ans pour Sonia Rivera-Valdés ne sont-elles pas ces individus hybrides déchirés entre terre natale et terre de vie ? Isabel Álvarez Borland[107] tente de mettre en relation les différentes vagues migratoires et la production littéraire afin de ne pas confondre le statut de tous les exilés.[108]

---

[104] Voir Homo Delgado Ansunción (ed.), *Breaking Bouandaries. Latina Writing and Critical Readings*, Amherst, The University of Massachussets Press, 1989, pp.189-200. Disponible sur google.book : http://books.google.fr/books?id=-X__c9VkTH8C&pg=PA189&hl=fr&source=gbs_toc_r&cad=4#v=onepage&q&f=false.

[105] Nara Araújo, « Zonas de contacto: narrativa femenina de la diáspora cubana » dans Alonso Gallo L. P., Murrieta F. (eds.), *Guayaba sweet. Literatura cubana en Estados Unidos, Spain, Aduana vieja, 2004, 369p.*

[106] *Ibid*., p.74.

[107] Álvarez Borland Isabel, « Las raíces al desnudo: narradores cubanos en los Estados unidos » dans *Guayaba sweet : literature cubana en los Estados Unidos,* Aduana vieja, 2004, p.50.

[108] Les trois exodes postrévolutionnaires les plus importants sont ceux de Camarioca en 1965, Mariel en 1980 et les *balseros* de Cojímar en 1994. La première vague d'émigrés se caractérise par une littérature testimoniale, des auteurs traumatisés par l'exil. Ensuite, la génération 1,5 (concept développé par Gustavo Pérez Firmat dans *Life on the Hyphen*), est celle des Cubains qui sont nés à Cuba et qui sont partis aux Etats-Unis adolescents. Enfin la

Les Cubano-américains remettent en question la notion d'identité nationale, en la déplaçant vers une identité (trans)nationale tout en superposant les questions relatives aux identités sexuelles et ethniques dans le but de déstabiliser les catégories existantes. Les œuvres de notre corpus sont « déterritorialisées » pour reprendre l'expression de Derrida utilisée par la géographie culturelle afin de désigner une rupture entre territoire et société : un déplacement d'une culture sur un nouveau territoire. Toutefois, la diaspora cubaine aux Etats-Unis n'est pas la première communauté *hispano* à avoir questionné les systèmes hégémoniques qu'ils soient sexuels (hétérosexualité), politiques (le patriarcat) ou encore culturels (académisme littéraire).

II-2.2 L'écriture de la déterritorialisation : les *latinas* lesbiennes aux Etats-Unis

Les théories sur les discours gays et lesbiens se développent dans les années 90, mais toujours dans un cadre anglo-saxon. Les essais théoriques constituent alors de véritables espaces d'expressions pour les sujets, considérés jusque-là, comme marginaux. Les récits de nos auteures sont également un véritable espace de visibilité pour le sujet lesbien. Je reprendrai, ici, l'expression de Teresa de Lauretis qui démontre que la littérature joue un rôle fondamental dans la définition du sujet lesbien dans la société. Elle définit sa « fiction/theory » de la manière suivante: « A formally experimental, critical and lyrical, autobiographical and theoretically conscious, practice of writing-in-the-feminine that crosses gender boundaries »[109]. Le lien entre fiction et théorie est fondamental à l'heure de définir l'identité lesbienne de la femme *latina* aux Etats-Unis. Les lesbiennes *chicanas* ont été les précurseurs de ce mouvement fiction/théorie. Elles ont été les premières à utiliser le concept d'intersectionnalité, sans nécessairement le nommer ainsi, pour définir leur propre identité. En effet, ces femmes sont lesbiennes et *chicanas*[110] ; elles prennent en compte l'identité sexuelle et la superposent à leur identité raciale et culturelle. Cherríe Moraga ou encore Gloria Anzaldúa, *chicanas* lesbiennes, ont initié ce nouveau type de littérature, partagé

---

vague des Cubains partis très jeunes aux Etats-Unis comme Achy Obejas, Emilio Bejel, Cristina García (Dreaming in Cuba, The Agüeros sisters), Oscar Hijuelos, Ana Menéndez qui écrivent, principalement voire totalement, en anglais. Nos auteures ne peuvent rentrer dans cette classification, la génération 1.5, puisqu'elles écrivent en espagnol et sont partis, une fois adultes aux Etats-Unis.

[109] Teresa de Lauretis, « Sexual Indifference and lesbian Representation » in Henry Abelove, *The lesbian and gay studies reader*, Routledge, 1993, p.148.

[110] Le terme « chicano/a » renvoie aux descendants des habitants du Texas, Californie, Utah et Nevada qui appartenaient au Mexique et qui passèrent aux mains des nord-américains en 1848 avec la signature du traité de Guadalupe-Hidalgo. Ce terme désigne une identité culturelle commune à tous ces Mexicains déracinés, partagés entre Mexique et Etats-Unis, d'où ce sentiment fort de biculturalité dans leurs œuvres.

entre fiction et théorie. Dans *Borderlands* notamment, Gloria Anzaldúa nous fait parfaitement ressentir la nécessité de faire sortir les femmes lesbiennes de l'espace invisible :

> For the lesbian of color, the ultimate rebellion she can make against her native culture is through her sexual behavior. She goes against two moral prohibitions: sexuality and homosexuality. Being lesbian and raised Catholic, indoctrinated as straight, I made the choice to be queer (for some it is genetically inherent).[111]

Les femmes lesbiennes deviennent alors invisibles dans une société catholique et patriarcale. Le ressenti de Gloria Anzaldúa est également expérimenté par les femmes cubaines vivant aux Etats-Unis. La première anthologie qui réunit des *latinas* provenant de différents pays d'Amérique latine et des Caraïbes est publiée en 1981 sous le nom de *The Bridge Called My Back : Writings by radical Women of color.*[112] Cherríe Moraga dans le prologue insiste sur l'intérêt de la prise de parole de cette minorité ethnique que constituent les *latinas* aux Etats-Unis :

> Las mujeres de color podemos servir como la puente entre las columnas de la ideología política y la distancia geográfica; ya que en nuestros cuerpos co-existen las identidades de opresiones múltiples a las que hasta ahora ningún movimiento político, no obstante su origen geográfico, ha podido dirigirse simultáneamente.[113]

Dans cette anthologie, les récits sont génériquement hybrides, partagés entre fiction et réalité. Ils sont à l'origine d'une réflexion plus profonde sur le féminisme des minorités où les oppressions sont multiples. Cette lutte contre le féminisme bourgeois et hétérosexuel est aussi l'un des objectifs de cette anthologie comme le rappelle Cherríe Moraga : « Esta puente, mi espalda intenta reflejar una definición del feminismo de las mujeres de color en los EEUU que vaya más allá de compromisos e intereses creados »[114]. Sonia Rivera-Valdés participe à cet ouvrage avec le récit « ¿Por qué me fui de Cuba ? » où elle revient sur les causes, personnelles et familiales, de son départ pour les Etats-Unis :

---

[111] Anzaldúa Gloria, *Bordelands/La frontera : The New Mestiza*, tercera edición, Aunt Lute Books, 2007, p.41.

[112] L'ouvrage sera traduit en espagnol, en 1988 : *Esta puente, mi espalda: Voces de mujeres tercermundistas en los Estados Unidos*.

[113] Moraga Cherríe, Castillo Ana (eds.), *The Bridge called my back*: *writings by radical women of color*, 1984. Traduit en espagnol par Ana Castillo et Norma Alarcón (eds.), *Esta puente, mi espalda: Voces de mujeres tercermundistas en los Estados Unidos*, San Francisco: ism press, 1989, p.1

[114] *Ibid*., p.4.

> No creía que estaba llegando al paraíso. No. Estaba consciente que la etapa a que me enfrentaba sería difícil. Con cuatro niños y una madre no muy cooperadora y dependiente de mí y de mi marido, la tarea no sería fácil. Pero pensaba que el esfuerzo valdría la pena y, además, como yo lo veía en aquel momento, la emigración era la única alternativa digna que nos había quedado. Muy pronto muchas de las ilusiones que traje fueron desvaneciéndose una a una. La primera fue la que, probablemente, con mayor vehemencia había ambicionado antes de venir: olvidarme de la política y de los problemas sociales. Tuve que enfrentarme con la realidad de que no era solamente en los titulares de primera página de los periódicos cubanos en los que aparecía a diario la guerra de Vietnam. Y de que la violencia que tenían la discriminación y el racismo en los Estados Unidos no era una mera invención de Cuba ni propaganda antiimperialista.[115]

L'expérience des personnages de Sonia Rivera-Valdés s'insère donc dans un espace plus large que celui de la diaspora cubaine, dans la mesure où l'experience de la migrante est commune aux *latinas* ou *mestizas* des Etats-Unis. Cette anthologie dans laquelle participe Sonia Rivera-Valdés est le symbole de cette volonté de créer une identité collective qui partage une expérience commune: la migrance.

Compañeras : lesbianas latinoamericanas de Juanita Ramos, publié en 1987, est l'autre anthologie qui tente de fixer une identité collective lesbienne des *latinas* aux Etats-Unis. Ce sont des recueils de récits littéraires et non-littéraires qui ont pour but de créer un espace d'expression et donc de visibilité aux *latinas* lesbiennes. Les auteures insistent sur le *coming out* de ces adolescentes de couleurs aux Etats-Unis dans le but de donner un espace de visibilité au « sujet subalterne », pour reprendre l'expression de Spivak[116].

Nos auteures de la diaspora s'inscrivent dans cette veine et font partie de ces *latinas* aux Etats-Unis. Même si celles-ci ne revendiquent pas forcément leur propre identité lesbienne, elles le font à travers leurs personnages. La situation de ces *chicanas* lesbiennes est comparable à bien des égards aux Cubaines de nos œuvres vivant aux Etats-Unis.

Comme nous l'avons vu précédemment, nos auteures ne s'inscrivent pas dans un genre littéraire défini mais elles superposent récit de vie et fiction. C'est dans cette mesure qu'elles suivent les pas de leurs prédécesseurs *chicanas*. María Angeles Toda Iglesia dans son article

[115] *Ibid*., pp.125-126.

[116] Gayatri Spivak, née en 1924 à Calcutta (Inde Britannique), théoricienne de la littérature et critique littéraire contemporaine. Elle est aussi professeure à l'université Columbia à New York. Elle est principalement connue pour son essai « Can the subaltern Speak ? », considéré comme un des textes fondateurs du post-colonialisme.

« Lesbianismo y literatura chicana : la construcción de una identidad » insiste sur ce mélange des genres et sur l'essor du roman d'apprentissage : « La importancia que se presta a la adolescencia remite a una de las tradiciones literarias en la que es posible enmarcar esta producción literaria : la del Bildungsroman. […] es un género literario propio de los escritores y escritoras emergentes en EEUU [117] ».

Ce genre de roman d'apprentissage anti-patriarcal de femmes de couleur s'est développé dans les années 60 et Jacqueline Herranz-Brooks utilisera le genre *Bildungsroman* dans *Escenas para turistas*. C'est ainsi que notre auteure démontre sa volonté de créer une « fiction/theory » afin d'intégrer les lesbiennes *latinas* à un espace de visibilité. La narratrice n'est pas l'héroïne traditionnelle du roman d'apprentissage puisqu'elle n'est subordonnée à personne. Elle n'a pour maître qu'elle-même. C'est ainsi qu'au fil de ses expériences (mal)heureuses, la narratrice se forge un caractère et surtout une identité lesbienne, jamais remise en question dans les récits. En aucun cas, la protagoniste ne doute de son identité sexuelle, l'apprentissage revient à apprendre à vivre avec les préjugés sociaux et essayer de lutter contre eux.

Ces théoriciennes *chicanas* insistent également sur le rôle de la famille dans l'invisibilisation de la femme lesbienne ou « La vinculación, y los desencuentros, con la familia de origen es un tema fundamental y muy doloroso no sólo en la obra de las lesbianas chicanas, sino para las lesbianas y homosexuales en general »[118]. L'homophobie véhiculée par la famille joue un rôle prépondérant dans l'invisibilité des lesbiennes. Sarah Schulman insiste sur les traumatismes que peuvent causer cette homophobie familiale et sur la réduction de l'espace social de la femme lesbienne :

> Because of the twists nature of dominant behavior, gay people are being punished within the family structure even though we have not done anything wrong. And this punishment has dramatic consequences on both our social experiences, and our most trusting, loving sexual relationship.[119]

La punition de la lesbienne, initialement donnée par la famille, revient à lui interdire de sortir en assumant son identité. C'est cette punition familiale qui sera à l'origine de l'autocensure de nombreux personnages dans les œuvres de notre corpus. Jacqueline Herranz-Brooks dans

[117] Toda Iglesia María A., « Lesbianismo y literatura chicana: la construcción de una identidad », *Anuario de Estudios Americanos*, 2010, 67, 1, p.83.
[118] *Ibid*., p.96.
[119] Schulman, *Ties that bind: familial homophobia and its Consequences*, NY press, 2009, p.3.

Mujeres sin trama, rend compte des dommages engendrés par un tel rejet lorsque Victoria est jetée hors du foyer par sa mère.

Les *chicanas* lesbiennes sont les premières à avoir théorisé et mis en pratique la visibilité de la femme lesbienne de couleur aux Etats-Unis. Elles ont ouvert un espace où l'identité sexuelle est intiment liée à l'identité culturelle, tout comme le font nos auteures du corpus. Elles s'évertuent à situer les histoires amoureuses lesbiennes des personnages dans un contexte cubain ou cubano-américain dans le but de mettre en relation identité culturelle et sexuelle. Chez nos auteures, cette identité sexuelle est ancrée dans un contexte (trans)national : Cuba et New York. L'expérience personnelle, à travers l'autofiction, est un moyen de construire leur identité d'auteure de la diaspora cubaine à New York.

II-2.3 La tradition de l'autobiographie et l'autofiction

Dans un chapitre intitulé « Libération et témoignage à travers l'autobiographie » extrait de la thèse sur les femmes écrivains dans la société latino-américaine, Luisa Ballesteros Rosas met en avant les enjeux des débuts du récit autobiographique pour les femmes :

> Le discours autobiographique public apparaît le plus souvent, en Amérique Latine, comme un besoin d'écrire l'histoire ; la « première personne » n'est qu'un sujet parmi tant d'autres au service de la communauté […] Mais pour que ce type de discours autobiographique ait de l'importance, il faut que le protagoniste soit revêtu de pouvoir, en particulier de pouvoir politique. Or, la femme, toujours exclue du pouvoir, n'a pas de place dans cette sorte de discours […] Mais à la fin du XIX^{ème} siècle la femme accède à un genre autobiographique personnel à travers le « moi lyrique ou romantique », moins récompensé, de tour indirect donc politiquement peu compromettant.[120]

La position subordonnée de la femme dans la société conditionne sa voix littéraire. De ce fait, la femme-auteure réécrit l'histoire mais sa position de non-pouvoir fait perdre la crédibilité de son récit. Le personnage littéraire fait écho à l'individu et surtout à la représentation de l'individu dans la société. Même si la femme en littérature à sa place, cette-dernière reste une voix minoritaire qui a peu d'impact social, de par son statut de subordonnée dans la société.[121]

---

[120] Ballesteros Rosas Luisa, *La femme écrivain dans la société latino-américaine*, Paris : L'Harmattan, 1994, p.68.

[121] L'autobiographie est donc au cœur des origines de la littérature féminine latino-américaine et caribéenne (Delfina Bunge, Norah Lange, María Rosa Oliver, María de Villarino et Silvia Bullich en Argentine, Gómez de

Sylvia Molloy considère que l'autobiographie est une manière de se raconter, de se donner à voir aux autres, qui peut être différente de la manière dont nous avons été réellement :

> La autobiografía no remite a hechos sino a la articulación de esos hechos, almacenados en la memoria y reproducidos por rememoración y verbalización. El lenguaje es el único medio que me es dado para « ver » mi existencia. De cierto modo, ya he sido narrada : narrada por el mismo relato que estoy narrando. [122]

Chez Rivera-Valdés, chaque femme-personnage raconte une tranche de sa vie. Le genre le plus utilisé est la biographie. En effet, dans *Las Historias prohibidas* de Marta Veneranda, les deux niveaux de narration permettent à l'auteure de créer de nouvelles combinaisons. La narratrice extradiégétique, Marta Veneranda dans une « nota aclaratoria » explique qu'elle a interviewé des Cubains vivant aux Etats-Unis pour finir son doctorat en psychologie mais, finalement, elle décide de les compiler dans un recueil littéraire. D'où le lien fort entre réalité et fiction. Le doctorat de psychologie mené par Marta Veneranda met en évidence les critères scientifiques de la recherche qui lui permettent de créer une œuvre hybride entre fiction et réalité fictive. J'emploie, ici, le terme de réalité fictive car l'auteure veut nous faire croire que ces interviews sont réelles, toutefois il ne faut pas oublier qu'il y a deux niveaux de narration. L'auteure cherche à perdre son lecteur dans sa toile narrative, dans cet espace de l'entre-deux : entre fiction et réalité. Cet artefact lui permet également d'insister sur la perméabilité des frontières entre réalité et fiction, entre vie réelle et vie littéraire, entre sciences humaines et littérature.

De même dans *Rosas de Abolengo*, Marta Veneranda est la narratrice extradiégétique qui devient l'interlocutrice dans le deuxième niveau de narration où Lázara raconte les événements importants de sa vie entre Cuba et les Etats-Unis. L'œuvre s'apparente à un roman picaresque moderne où le héros est une femme cubaine qui raconte son passé, ses souvenirs déchirés entre sa grand-mère Lore de Cuba et sa tante Concha vivant aux Etats-Unis. Seulement Lázara n'a rien du *pícaro* si ce n'est sa vie aussi riche que tumultueuse. Peut-être est-ce là un moyen pour Sonia Rivera-Valdés d'insister sur la marginalité du personnage ? De même, il s'agit d'une fausse autobiographie. En présentant l'œuvre comme une série d'entretiens, avec des titres à chaque chapitre, « Entrevista 4 : 13-Lazara cuenta lo

---

Avellaneda à Cuba, Salomé Ureña de Henriquez en République Dominicaine ou encore María Henriqueta au Mexique).

[122] Sylvia Molloy, « Acto de presencia: la escritura autobiográfica en Hispanoamérica », México, Fondo de cultura económica, 1996, p.56.

que sabe de los padres de la tía Concha y de las circunstancias de su nacimiento en La Habana », l'auteure met l'accent sur la véracité des propos recueillis auprès de Lázara.

Chez Jacqueline Herranz-Brooks, *Escenas para turistas* est extrait d'un journal intime où les scènes sont décrites de manière subjective, à la manière d'une photographie. En revanche dans *Mujeres sin trama*, Victoria raconte, le rejet de sa mère, sa vie errante, ses mauvaises rencontres, ses nombreuses relations avec différentes femmes, ses voyages, sa souffrance, la misère dans laquelle elle évolue... La tendance autobiographique de la plupart des œuvres permet de dévoiler une plus grande intimité des personnages, mais aussi de voiler certaines informations concernant les auteures. En effet, les personnages deviennent maîtres de ce qu'ils disent ; ils sont les détenteurs de leur vérité, comme nous l'avons abordé plus haut. De ce fait, les personnages détiennent le pouvoir, le pouvoir de (dé)voiler leur intimité.

Il convient de remarquer que les personnages féminins des œuvres ont des similitudes avec la vie de nos auteures qui se revendiquent lesbiennes. Les nombreuses femmes-personnages de Rivera-Valdés sont comme elles, des Cubaines vivant à New York, pour qui l'intégration a été difficile. Dans son essai « Más allá de mí misma », Sonia Rivera-Valdés explique que la nouvelle « Los ojos linos de Adela » est une « fictionalisation » de son expérience à l'usine en tant qu'immigrée.

> En Nueva York fuimos a vivir a Astoria, a un apartamento que pagó en los primeros meses una asociación de ayuda a los refugios cubanos, en un barrio de *Queens* habitado por quienes yo pensaba eran italianos, y en realidad eran griegos. En uno de los apartamentos de aquel enorme complejo de edificios conocimos a otra familia cubana, mulata, recién llegada también, cuyo niño, Robertico, tenía la edad de mis hijos y era su único amigo y ellos los únicos amigos de él, entre otras razones, por el idioma. Debo haberlos conocido porque la tía del niño y yo trabajamos en la misma fábrica. En aquellas fábricas en que trabajé durante los diez meses que permanecimos en Nueva York nació el cuento " Los ojos de Adela" que aparece en *Las historias prohibidas de Marta Veneranda*, pero para el tiempo en que pasaba cada mañana, de lunes a viernes, por el apartamento de la tía de Robertico, para recogerla e ir juntas a trabajar, hubiera sonreído irónicamente ante la sugerencia de que aquellos días se convertirían en literatura al pasar los años.[123]

De nombreuses similitudes entre fictions et vie personnelle des auteures sont également identifiables dans les œuvres également de Jacqueline Herranz-Brooks. En effet, la narratrice

[123] Rivera-Valdés Sonia, « Más allá de mí misma », plm-2012-winter-latino-issue-v2.indd.

tout comme l'auteure, est expulsée du foyer familial dans *Mujeres sin trama* pour être lesbienne et avoir une relation avec sa cousine Moraima Flores alias Manelic Ferret. Les œuvres du corpus sont des fictions qui permettent de construire un « moi » particulier, en tant qu'écrivain mais aussi en tant qu'individu. Les similitudes entre histoire des personnages et vie des auteures des œuvres du corpus sont bien réelles, toutefois, comme nous l'avons indiqué dans l'introduction, il s'agit avant tout d'autofiction[124].

L'autofiction comme « fictionnalisation » de soi est une définition intéressante puisque l'auteure ne serait pas en quête de vérité comme dans l'autobiographie mais en quête de sa propre vérité. L'avant-propos de Michel Erman clarifie cette différence :

> L'autofiction est l'écriture d'un moi non définitif qui s'invente et travaille sur soi par-delà ses souvenirs-écrans grâce à la réflexivité du fictionnel alors que l'autobiographie prétend, dans sa quête introspective, identifier un sujet objectivé dans les restes du passé.[125]

Quelle est la différence alors entre autobiographie et autofiction ? Je reprendrai donc la définition de Philippe Lejeune qui explique que la nature du récit dépend du pacte entre l'auteur et le lecteur :

> Qu'est-ce que le pacte autobiographique ? C'est l'engagement que prend un auteur de raconter directement sa vie (ou une partie, ou un aspect de sa vie) dans un esprit de vérité. Le pacte autobiographique s'oppose au pacte de fiction. Quelqu'un qui vous propose un roman (même s'il est inspiré de sa vie) ne vous demande pas de croire pour de bon à ce qu'il raconte : mais simplement de jouer à y croire. L'autobiographe, lui, vous promet que ce qu'il va vous dire est vrai, ou du moins est ce qu'il croit vrai. Il se comporte comme un historien ou un journaliste, avec la différence que le sujet sur lequel il promet de donner une information vraie, c'est lui-même.[126]

Pourquoi les auteures auraient-elles choisi alors l'autofiction plutôt que l'autobiographie ? Selon moi, l'autofiction laisse davantage de liberté à la création littéraire, l'écrivain n'est pas enchaîné à un pacte autobiographique où l'objectivité doit être respectée. Pour nos auteures,

[124] L'autofiction est un néologisme créé en 1977 par Serge Doubrovsky, critique littéraire et romancier, pour désigner son roman Fils. Le terme est composé du préfixe auto (du grec αυτος : « soi-même ») et de fiction. C'est un récit fondé, comme l'autobiographie, sur le principe des trois identités (l'auteur est aussi le narrateur et le personnage principal), qui se réclame cependant de la fiction dans ses modalités narratives et dans les allégations péritextuelles (titre, quatrième de couverture…) Il s'agit en clair d'un croisement entre un récit réel de la vie de l'auteur et d'un récit fictif explorant une expérience vécue par celui-ci.

[125] Erman Michel, *Autofiction(s),* Toulouse, Ed. Univ. Du sud, 2009, p.10.

[126] Lejeune Philippe, *Le pacte autobiographique*, Paris, Le seuil, 1975, p.10.

on ne peut différencier l'expérience de l'auteur de sa création. Les œuvres dépendent de « l'expérience socialisatrice de l'écrivain », selon l'expression du sociologue Bernard Lahire. En accord avec les auteures, je retiendrai donc le terme « autofiction » pour me référer aux œuvres du corpus dans la mesure où l'écriture a pour objectif une quête identitaire personnelle qui passe par la fictionnalisation de leurs expériences intimes.

Première partie : Intimité et désir des femmes dans les œuvres de Sonia Rivera-Valdés et Jacqueline Herranz-Brooks

« Le moi, comme instance linguistique, tire sa réalité de la texture textuelle » [127]

Chapitre 1 : Espaces textuels et intimité

I-Espace de visibilité

I-1 Les confessions

I-1.1 Transgresser les interdits : entrer dans l'intimité

L'aveu, selon les critères de Michel Foucault, est « un récit autour de la vérité, d'un crime ou d'un péché » ou encore l'expression « d'une extériorisation permanente par les mots des arcanes de la conscience »[128], expression réprimée traditionnellement par le christianisme. En effet, la religion a produit des interdits, des péchés, des tabous, des vérités qui ont été refoulées, notamment par les personnages de Sonia Rivera-Valdés. Marta Veneranda, la narratrice extradiégétique qui rédige la « nota aclaratoria » mais aussi la narrataire dans le récit inséré, cherche à savoir : « cuántas personas tendrían en sus vidas una historia prohibida que consideraban prohibida »[129]. Elle a également conscience que ces entretiens vont la faire entrer dans la plus grande intimité des personnes tout en lui en rappelant ses propres souvenirs enfouis :

> Siempre he tenido facilidad para relacionarme con la gente a un nivel de intimidad […] Día a día fui entrando con más pasión en los laberintos de las almas que me contaban sus miserias y empecé a cuestionarme las mías, a recordar hechos de mi propia vida que había tratado de olvidar con ahínco.[130]

---

[127] Castro Idoli, « Semáforos, semáforos : un recueil habité » dans Soubeyroux J. (ed.), *Le moi et l'espace : autobiographie et autofiction dans les littératures d'Espagne et d'Amérique Latine*, Publications de l'Université de Saint-Etienne, 2003, 462p.

[128] Foucault Michel, *L'archéologie du savoir*, Paris, Gallimard, 1969.

[129] Rivera-Valdés, *Las historias prohibidas…*, *op.cit*., 1997, p.5.

[130] *Ibid*., p.6.

Confessions et aveux sont au cœur des œuvres de notre corpus dans la mesure où les narratrices révèlent des moments de leur vie intime[131]. Dans les œuvres de Sonia Rivera-Valdés, et notamment dans *Las Historias prohibidas de Marta Veneranda* et dans *Rosas de Abolengo*, la narratrice Marta Veneranda prête une oreille attentive aux histoires des narratrices. Chez Jacqueline Herranz-Brooks, seul l'ouvrage *Escenas para turistas* a été construit à partir d'un journal intime destiné à être lu, par l'ancienne compagne de l'auteure, Lili.

En somme, l'aveu permettrait de faire surgir les interdits enfouis que l'on croit oubliés. Ceux-ci se réveilleraient grâce, non pas à une petite madeleine qui fait naître un souvenir agréable, mais à une contre-madeleine qui provoque la gêne de l'interdit dévoilé. Par exemple, les personnages de Rivera-Valdés avouent une « historia prohibida », « vergonzosa » à Marta Veneranda. L'effet de culpabilité semble s'amenuiser grâce à l'aveu à un tiers, c'est justement ce que développe Foucault dans sa théorie sur la « technologie de soi » où le sujet découvre une vérité intérieure qui fixe son identité personnelle. L'aveu permet au sujet de récupérer l'estime de soi : ne dit-on pas que faute avouée est à moitié pardonnée. Prenons pour exemple le cas de Rodolfo dans « El olor del desenfreno », celui-ci est gêné et semble vouloir se confier tout en voulant garder une part d'intimité : « Ahora que estoy aquí no sé por dónde empezar. Me da miedo contárselo y que piense que estoy loco, o peor, que soy un cochino, pero si no se lo digo a alguien voy a terminar arrebatado de verdad »[132].

Parfois certains personnages confient des histoires qui peuvent s'avérer dangereuses ; le sujet qui raconte devient alors un hors-la-loi qui nous fait partager son secret. Tel est le cas dans « Entre amigas » : « Si lo que voy a contarle pasó, esta es una verdadera historia prohibida […] De hablar usted yo podría ir a la cárcel, pero cabe la posibilidad de que mi recuerdo no sea correcto » [133]. Le lecteur devient alors complice du crime. Il ressent de fait, une sympathie incompréhensible pour l'auteur de la faute. Malgré lui, il devient un pécheur en cautionnant la faute et en éprouvant de la sympathie pour le personnage qui a commis une erreur ou parfois un crime.

[131] Voir Cabaloué Sophie, « Transgressions et résistances homoérotiques dans les œuvres de Sonia Rivera-Valdés », dans Aubes F., Olivier F. (eds.) *Imaginaires de l'érotisme en Amérique Latine. Imaginaires et idéologie*, Vol.2, No. 46, 2015, 216p.

[132] *Ibid*., p.27.

[133] *Ibid*., p.37.

L'intimité chez Herranz-Brooks est également dévoilée notamment dans *Escenas para* turistas, dans « Evidencias de intimidad » où la narratrice décrit deux femmes en train de s'embrasser devant elle : « ya estoy instalada en la sala de Sobeida, viendo a Elaine sacar la lengua, continuamente, para meterla en la boca de Sobeida que se recuesta, asfixiada al colchón donde vamos a dormir esta madrugada Mayra y yo »[134]. L'intimité du couple est dévoilée dans un lieu public, sous le regard de notre narratrice-auteure (il s'agit d'un journal intime).

Jacqueline Herranz-Brooks présente ici une intimité partagée, contrairement à Rivera-Valdés où l'intimité reste un jardin personnel dévoilé à un tiers-psychologue. Herranz-Brooks, elle, lève un tabou : la relativité de l'intimité. Ce qui est intime pour moi ne l'est pas nécessairement pour l'autre. De même, la notion d'intimité à Cuba revêt un autre caractère. Chez Herranz-Brooks les personnages sont ancrés dans la Cuba des années 90 alors que chez Sonia Rivera-Valdés les personnages sont des Cubains de la diaspora. La relation à l'intimité est différente et dépend clairement du contexte social. Si à Cuba l'intimité est partagée, aux Etats-Unis, l'individualisme remet au centre l'individu en tant qu'être unique. Les femmes à Cuba partagent leur intimité par la force des choses, notamment parce que la Période Spéciale se caractérise par le manque de logement décent. Les conditions précaires des jeunes femmes les poussent à partager leur intimité sexuelle dans la rue. La pudeur n'existe plus chez Jacqueline Herranz-Brooks, les conditions de vie misérables des personnages ne leur permettent pas de cultiver un jardin secret, d'exister en tant qu'individus. Les circonstances politiques et sociales affectent l'intimité des personnages en la détruisant et en anéantissant, dans les œuvres d'Herranz-Brooks, la pudeur des personnages féminins. Michel Foucault insiste sur le propre du « régime de vérité » de chaque société :

> Chaque société a son régime de vérité, « sa politique générale » de la vérité ; c'est-à-dire les types de discours qu'elle accueille et fait fonctionner comme vrais ; les mécanismes et les instances qui permettent de distinguer les énoncés vrais ou faux, la manière dont on sanctionne les uns et les autres ; les techniques et les procédures qui sont valorisées pour l'obtention de la vérité ; le statut de ceux qui ont la charge de dire ce qui fonctionne comme vrai. Chaque vérité produite par le pouvoir du régime des sociétés est un masque, un déguisement, une contre-vérité.[135]

[134] Herranz-Brooks Jacqueline, *Escenas para turistas*, ed. Campana, 2003, p.74.
[135] Foucault Michel, *op.cit.,* p.25.

La société a le pouvoir de créer des vérités qui sont relatives. Appliquée à la société cubaine, ce « régime de vérité » prend la forme d'un discours unique qui exalte l'homme Blanc, hétérosexuel, révolutionnaire. Les différences de sexe, race et classe sont effacées au profit d'un idéal révolutionnaire où l'intimité associée à l'individu n'existe pas. Tout est public car tout ce qui relève de l'intimité, du secret, du caché est dangereux puisqu'il peut être interprété comme une contre vérité.

Pourquoi l'interdit est-il mis en avant dans les œuvres de Sonia Rivera-Valdés alors que la transgression tant sur le fond que sur la forme est davantage présente dans les œuvres de Jacqueline Herranz-Brooks ? Pourquoi les personnages de Sonia Rivera-Valdés portent-ils le poids de l'interdit ? Pourquoi leur for intérieur éprouve-t-il le besoin de révéler l'irrévélable ?

Pour répondre à ces questions, nous nous appuierons sur les travaux de Michel Foucault. Son analyse permet de mieux comprendre comment naissent les interdits dont souffrent les personnages de Sonia Rivera-Valdés :

> La théorie de la répression, qui va peu à peu recouvrir tout le dispositif de sexualité et lui donner le sens d'un interdit généralisé, a là son point d'origine. Elle est historiquement liée à la diffusion du dispositif de la sexualité. D'un côté elle va justifier son extension autoritaire et contraignante, en posant le principe que toute sexualité doit être soumise à la loi, mieux, qu'elle n'est sexualité que par l'effet de la loi : non seulement il faut soumettre votre sexualité à la loi, mais vous n'aurez une sexualité que de vous assujettir à la loi.[136]

Le « dispositif de sexualité », dont nous parle Foucault, est un instrument politique qui permet de réguler les sexualités. La sexualité est alors un comportement social et, au même titre que les autres, il est régulé et normé par les lois. C'est justement pour cela que les personnages de Rivera-Valdés sont gênés par la révélation des expériences intimes sexuelles qui s'éloignent de la norme. Cinq nouvelles sont concernées par la confession d'une relation lesbienne dans *Las Historias prohibidas…* (« Cinco ventanas del mismo lado », « Caer en la cuenta », « La más prohibida de todas », « El quinto río ») et trois dans *Historias de mujeres grandes y chiquitas* (« Como en la cárcel », « La semilla más honda del limón » et « La vida manda »). Le dispositif de sexualité est un outil de pression qui régule les normes sexuelles poussant ainsi les personnages de Rivera-Valdés à éprouver de la culpabilité liée à leur sexualité hors norme.

[136] Foucault Michel, « La volonté de savoir », *Histoire de la sexualité*, Tome 1, Paris : Gallimard, 1994, pp.169-170.

Toutefois certains personnages assument complètement leurs propos. La narratrice de « La más prohibida de todas » insiste sur le caractère interdit de ce qu'elle va raconter mais en aucun cas tabou pour elle :

> Esta es la historia más prohibida del libro […] no he venido por considerar tabú lo que voy a contar, en el sentido que has definido « historia prohibida ». […] no me gusta la gente con culpas. […] El noventa por ciento de las razones para estar aquí son profesionales, y el otro diez corresponde al placer de tener una oyente inteligente.[137]

Martirio, la narratrice, décide de raconter son histoire personnelle pour des raisons professionnelles et non personnelles. Elle insinue ainsi que l'aveu ne lui procure aucun soulagement. En revanche, dans le « Quinto río », la narratrice ressent le besoin de se confier et l'aveu devient une libération. La confession de l'interdit est alors un exutoire, une étape indispensable à sa construction personnelle. En mettant des mots sur les interdits et les tabous, déterminés par les valeurs sociales, morales et religieuses, la narratrice se libère peu à peu de ses interdits. Elle remercie Marta Veneranda et tente de la convaincre de faire paraître son histoire dans las *Historias prohibidas*. En d'autres termes, elle est la seule narratrice qui sait que ce travail n'est plus un travail de sociologie mais un travail littéraire :

> Usted no sabe cuánto le agradezco que haya aceptado hablar conmigo, a pesar de su falta de interés en añadir historias a esta próxima edición del libro. […] Entiendo perfectamente que no quiera incluir cuentos nuevos, cada vez que sale una nueva edición tiene uno o dos más. Tengo la colección completa y pienso que mi historia aportará algo diferente. El hilo conductor de las historias prohibidas, en el aspecto temático, es la capacidad del ser humano para actuar en un momento determinado de una forma que nunca pensó hacerlo.[138]

Les personnages de Sonia Rivera-Valdés entrent dans la scène littéraire grâce à leurs aveux oraux qui sont, par la suite, mis en mots par Marta Veneranda. Nous pouvons toutefois nous interroger sur la véracité de leurs propos et sur le rôle de la narratrice extradiégétique qui contrôle et manipule intégralement le récit. Au fil des histoires, on peut se demander si la première phrase de la « nota aclaratoria » : « Las historias recopiladas en este volumen son verídicas »[139] n'est pas un artefact pour faire croire à ces histoires interdites aussi rocambolesques soient-elles. Tout comme les personnages manipulent Marta Veneranda en

[137] Rivera-Valdés, *op.cit.,*1997, p.105.
[138] *Ibid*., p.148.
[139] *Ibid.,* p.5.

racontant ce qu'ils veulent, en racontant leur vérité, en (dé)voilant leur intimité, la narratrice extradiégétique joue elle aussi avec nous, lecteur, en modifiant la structure originelle ou encore en jouant avec les personnages. Parfois l'identité d'un personnage-narrateur nous est dévoilée dans une histoire où il n'est que personnage. Le lecteur doit alors reconstruire les liens entre personnages et se souvenir de l'histoire précédente pour connaître l'identité du narrateur. Ce jeu de cache-cache s'inscrit clairement dans la volonté de Sonia Rivera-Valdés de (dé)voiler l'intimité en créant un espace de parole de l'entre-deux.

Ce jeu entre voiler et dévoiler l'intimité permet de défier les normes littéraires et sexuelles pour décrire un « soi » authentique. Ce jeu de (dé)voilement engage également le lecteur qui devient spectateur des récits autofictifs.

I-1.2 Situation de communication

Les œuvres de Rivera-Valdés semblent être basées sur un système de communication. L'auteure insiste d'ailleurs sur l'importance de l'oralité dans ses œuvres puisqu'elle souhaite reproduire le langage oral cubain :

> Por ejemplo, *Las Historias prohibidas de Marta Veneranda* todavía no llegan al lenguaje completo que yo quería reproducir. A mí me gusta mucho reproducir la lengua conversacional porque cuando tú estudias una lengua como el latín… ¿Cómo se habla el latín? Se conserva la lengua literaria pero la lengua hablada, que es tan expresiva, todo el tiempo hablamos con metáforas. Y además yo me puse a pensar, en las historias prohibidas, específicamente, porque la sexualidad cubana es muy hablada. En todos los sitios no es igual. En Cuba la gente tiene relación sexual hablando, hablando, hablando. Y yo tengo un amigo que dice, que él cree que la gente llega a los orgasmos más por las palabras que por lo que están haciendo. Entonces, eso nunca se reproduce porque cuando la gente trata de reproducirlo se considera de manera iliteraria. Ni siquiera la genta habla como hablan en *Las historias prohibidas*.[140]

Las historias prohibidas de Marta Veneranda et *Rosas de abolengo* sont des autofictions où la confession est mise en abyme par un jeu de communication entre narrateur/narrataire. Dans la première œuvre, les personnages autodiégétiques/locuteurs se confient à Marta Veneranda qui est narrataire/interlocutrice. Le lien entre système de communication et système narratif est clairement établi dans la première et dernière œuvre de Rivera-Valdés. Je reprendrai, ici, la théorie de Jakobson sur les fonctions langagières des actes de communication afin d'insister

[140] Entretien avec Rivera-Valdés, *op.cit.*

sur le fait que le message de l'émetteur n'est pas forcément celui que reçoit le récepteur. Voici le schéma général de la communication humaine[141] :

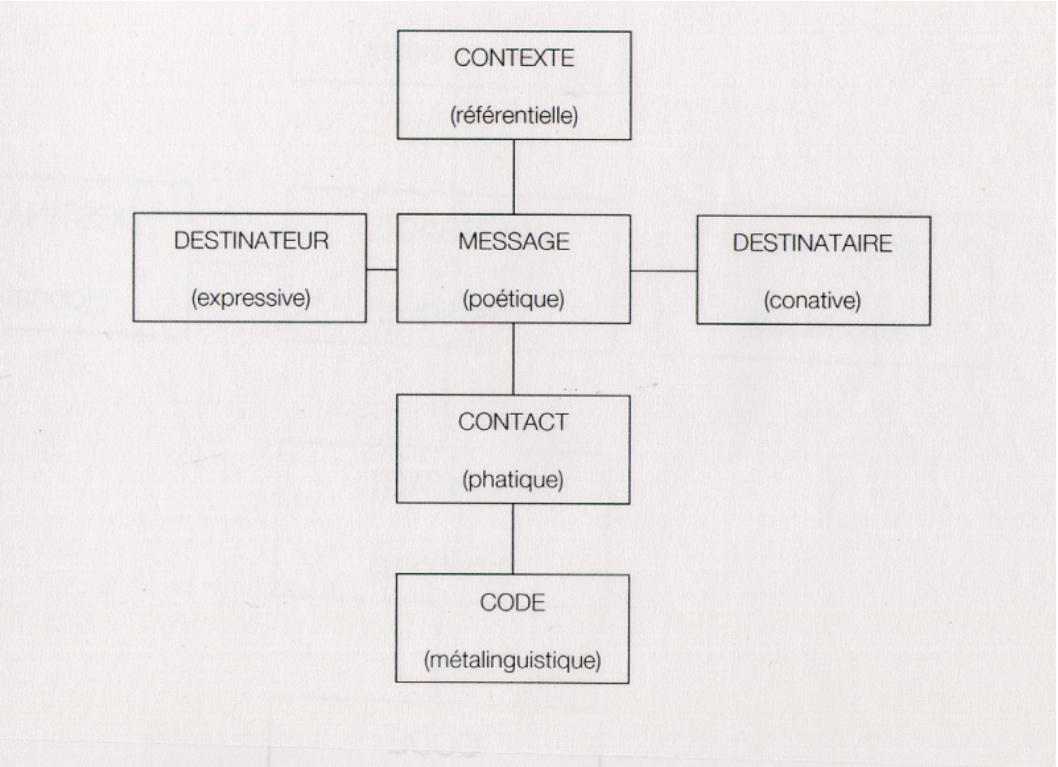
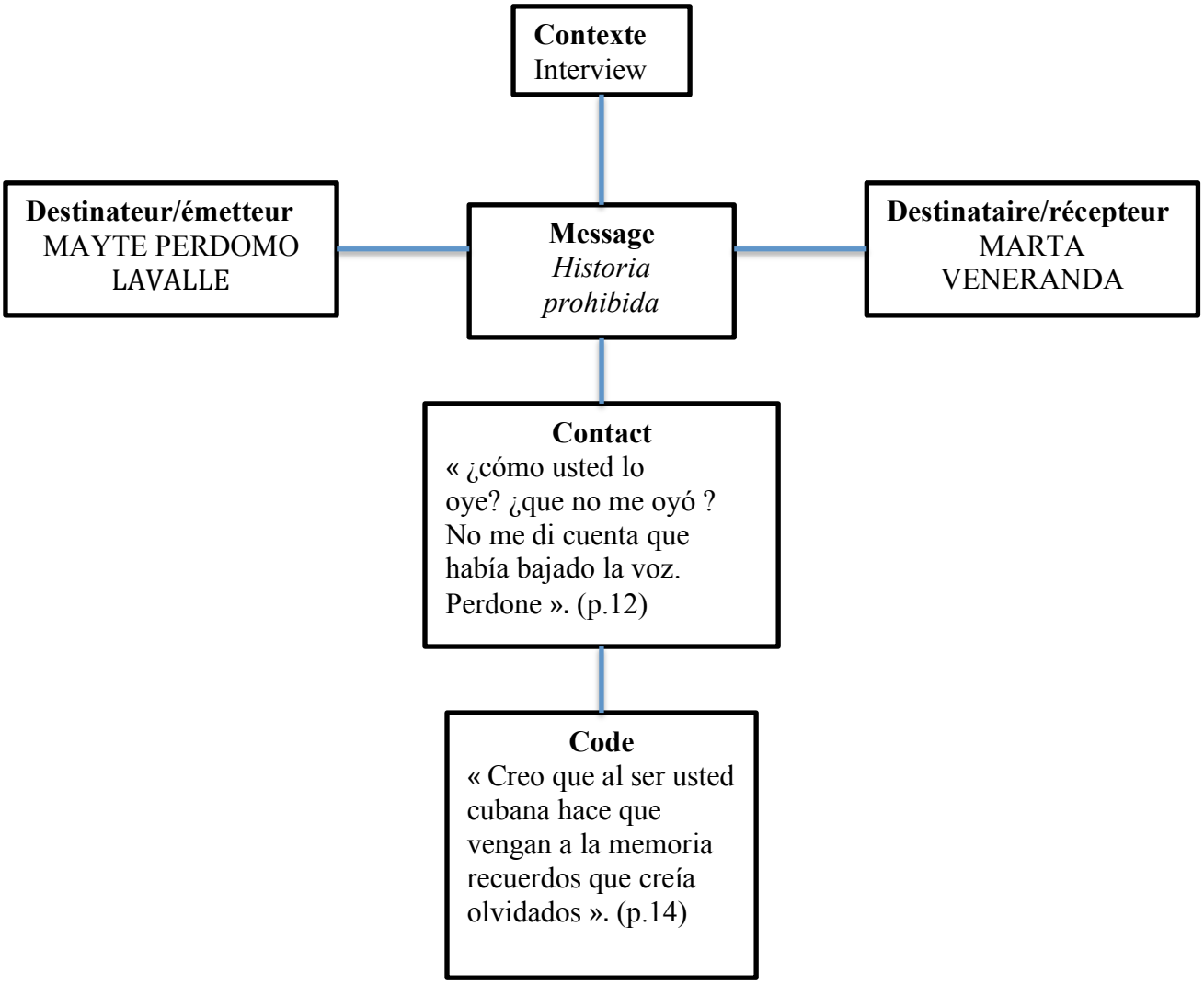


Schéma de la communication de Jakobson

Figure 1

Nous pouvons donc appliquer ce schéma global aux œuvres de Rivera-Valdés, notamment au récit « Cinco ventanas del mismo lado » dans Las *Historias prohibidas de Marta Veneranda*.

[141] Ce schéma général de la communication humaine a été proposé par le linguiste Roman Jakobson (1969) dans *Essais de linguistique générale*, Editions de Minuit, Paris, pp. 209-248.



Application du schéma de communication à la nouvelle « Cinco ventanas del mismo lado »

Figure 2

L'expression « al ser usted cubana » signifie que la narratrice se confie exclusivement à une femme cubaine, comme elle. Cette remarque, apparemment anodine, met en relief le besoin de sentiment d'appartenance que la narratrice éprouve en tant que migrante. C'est justement cette identité collective, ce sentiment d'appartenance à sa terre natale, Cuba, qui reflète une des parties de sa construction identitaire.

La fonction métalinguistique de cette situation de communication est intéressante puisque l'émettrice insiste sur le caractère commun des Cubains. Autrement dit, les deux femmes peuvent se comprendre grâce à leurs racines communes. De plus la présence de Marta, l'interlocutrice cubaine, facilite l'accès aux souvenirs du locuteur qui, par la suite, libère sa parole. La cubanité semble dans l'œuvre être une sorte de flux qui favorise la communication qui pourrait se résumer par cette phrase : je sais que tu es Cubaine, donc je

suis sûre que tu comprendras. La communication semble dont être idéale, mais aussi idéalisée par l'auteure.

Toutefois le système de communication, mis en place dans les œuvres, atteint ses limites puisqu'il s'agit d'une production écrite par le récepteur/narrataire qui devient à son tour narrateur. On peut donc se demander jusqu'à quel point le narrateur respecte le message transmis ? Les entretiens/récits sont mis en forme par Marta Veneranda qui affirme dans la « nota aclaratoria » : « Las historias publicadas en este libro, escogidas entre ciento setenta y ocho que coleccioné, han sido seleccionadas por ser representativas de distintos conflictos humanos »[142]. La narratrice extradiégétique (Marta Veneranda) sélectionne les récits mais le lecteur ne connaît pas les critères de sélection et peut penser que tous les récits ne lui sont pas dévoilés.

I-1.3 L'unité narrative

Les œuvres de Rivera-Valdés conservent une unité, une sorte de toile narrative que l'auteure tisse au fil des années. Remarquons tout d'abord que la narratrice intradiégétique de « La más prohibida de todas » (1997), Martirio Fuentes, devient, dans la deuxième œuvre, la narratrice extradiégétique et rédige une « nota necesaria » à ses lecteurs :

> Aquí están *Las Historias de mujeres grandes y chiquitas* que prometí durante mi conversación con Marta Veneranda del Castillo Ovando, hace ya varios años […] Espero que Marta Veneranda, amiga entrañable desde nuestra entrevista, cuando coleccionaba sus historias prohibidas, disfruté « La semilla más honda del limón », la versión que aparece en este libro de la anécdota que le conté entonces y que ella convirtió en su celebrado relato « La más prohibida de todas ».[143]

La narratrice indique très clairement qu'il y a un lien fort entre un récit de *Historias de mujeres grandes y chiquitas* et de *Las historias prohibidas de Marta Veneranda*. On pourrait même aller jusqu'à affirmer qu'il s'agit d'une réécriture de relation amoureuse de Martirio et Rocío à partir de deux points de vue différents.

Dans *Rosas de abolengo*, les personnages des œuvres précédentes réapparaissent, créant ainsi un tissu narratif homogène. Marta Veneranda, dans sa « nota introductoria », et non plus

[142] Rivera-Valdés Sonia, *Las historias prohibidas*…, *op.cit*., p.7.
[143] Rivera-Valdés, *Historias de mujeres grandes y chiquitas*, Ed. Camapna, 2003, pp.10-11.

« aclaratoria » de sa première œuvre, explique comment elle en est venue à interviewer Lázara Alcántara Bautis. Marta est amie avec Iris, la femme de Rodolfo, narrateur de « Desvaríos » dans *Las Historias prohibidas de Marta Veneranda*. C'est d'ailleurs Iris qui avait présenté Mayté Perdomo Lavalle à Marta (narratrice de « Cinco ventana del mismo lado »). Iris met en contact Lázara et Marta. Elles décident donc de se rencontrer tous les jeudis à la même heure. C'est ainsi que les personnages des œuvres précédentes interviennent sporadiquement dans le dernier ouvrage publié par l'auteur. Cette toile narrative que tisse l'auteure est un moyen de créer une unité entre ses œuvres. Les liens entre les personnages, au sein d'une même œuvre mais également entre les œuvres, renforcent cette unité.

Les œuvres de Jacqueline Herranz-Brooks sont liées par des motifs récurrents comme la thématique du voyage et la quête identitaire. Dans sa première œuvre, *Escenas para turistas*, l'auteure atteste que ce sont des extraits de son journal intime. L'intertextualité entre ses œuvres est intéressante puisque elle parvient à mêler les genres tels le journal intime, la chronique de la « Monja Roja » du *Cubaneo*[144] (revue indépendante fondée par Jacqueline Herranz-Brooks, Alejandro Aragón et Manelic Ferret) et son *Bildungsroman* définitif. En effet, son journal intime crée dans les années 90 devient, en 1994, la rubrique de la « Monja roja » puis, lorsqu'elle s'installe aux Etats-Unis, Herranz-Brooks décide de publier un ouvrage qui serait un voyage géographique, métaphysique et personnel à travers l'île.

> Lo había comenzado a escribir años antes, en los noventa, sin darme cuenta que sería un libro, y la única lectora que tenía en mente entonces era Liliana, una extranjera amiga de una amiga mía, que me dijo que no me entendía y así nos hicimos amantes. Queríamos comunicarnos y empezamos a escribir para conectarnos. […] empecé una especie de diario, muy consciente de que escribía para que Liliana leyera. […] Estas respuestas a lo que veo o siento es lo que cuento en el diario. Le explico a Liliana porque queremos comunicarnos pero me cuestiono a mí misma los cambios. […] Pero el momento de la organización del libro y selección de textos, es el año 2000. Yo tenía 32 años, estoy viviendo en el Lower East Side de Manhattan y estoy en pareja con Sonia Rivera Valdés, que ha sido un modelo de liberación.[145]

[144] « *Cubaneo* fue un proyecto conjunto con los escritores Manelic Ferret, que es además de poeta y narradora, compositora e intérprete, y Alejandro Aragón, que es además abogado que ejerce como dramaturgo y dialoguista de telenovelas. Cubaneo fue el único taller literario al que decidí asistir porque el proyecto era demasiado bueno e independiente y el espacio donde aprendía a escribir. Estábamos seguros, Manelic, Alejandro y yo, de lo diferente que éramos. Así que decidimos, sin mucha moratoria, que necesitábamos un balance para que no hubiera estridencias. En Cubaneo comencé en la búsqueda de mi "small personal voice" ». Entretien avec Herranz-Brooks.

[145] Entretien avec Jacqueline Herranz-Brooks, réalisé le 13 avril 2013. (Annexe 2)

Ce mélange nous prouve que la frontière entre fiction et réalité est perméable. La principale préoccupation de l'auteure est de dépeindre un environnement cubain sale, sordide où les personnages errent sans but précis. Cette quête identitaire semble être le fil conducteur de ses œuvres. L'errance du sujet lesbien confronté à un environnement hostile est un leitmotiv. L'unité narrative n'est pas liée aux réapparitions de personnages mais plutôt à des thématiques qui semblent fondamentales dans son œuvre : l'identité de la femme lesbienne dans les espaces cubains.

Dans *Mujeres sin trama,* Herranz-Brooks retrace la vie intime de Victoria. Celle-ci affirme son identité lesbienne en public en passant de l'intimité du foyer à l'espace social en errant dans les rues. L'affirmation de son identité ne passe pas par l'aveu, la mise en mot de tabou, de choses interdites mais plutôt par l'action. De plus, en affirmant son identité sexuelle (une subjectivité dissidente) elle entre dans la scène politique. Son intimité devient alors une revendication identitaire politique car le personnage assume son lesbianisme dans les années 90 à Cuba.

La confession à un tiers est une stratégie narrative mise en place par Sonia Rivera-Valdés dans ses récits autofictifs, contrairement à Herranz-Brooks qui utilise les genres du journal intime et du roman initiatique[146] lesbien. De plus, les œuvres de Jacqueline Herranz-Brooks, n'ont que peu de personnages et la protagoniste semble être la même dans les deux œuvres. D'ailleurs, certains critiques, comme Mabel Cuesta, voient dans *Mujeres sin trama* la continuité de *Escenas para turistas*.

I-2 Arrêt sur image

I-2.1 Des scènes

Chez Jacqueline Herranz-Brooks, le lien entre intimité et public se fait par la prise de vue instantanée qui vise à faire découvrir son pays à un public étranger, dans un premier temps à sa compagne Liliana, puis le public nord-américain lors de la publication de *Escenas para turistas*. Dans cette œuvre, les procédés narratifs s'apparentent aux procédés photographiques : une succession d'images mentales captées par l'auteure et retranscrites sur papier. C'est ce lien étroit entre photographie et texte qui est intéressant dans les œuvres de Jacqueline Herranz-Brooks car elle tente de rendre l'écriture visuelle. A travers ces différentes

[146] Voir la définition du *Bildungsroman.*

prises photographiques, elle révèle une partie d'elle-même, une pensée à l'instant *t* qui s'évanouit à *t+1*. Prenons l'exemple du premier chapitre « Ilustraciones que me gustaron con música brasileña » où l'élément visuel est déjà présent dans le mot « ilustración ». Dès le début de l'œuvre, notre attention se fixe sur la répétition anaphorique de la formulation « Esta es la escena »[147] au début de chaque paragraphe. Victoria décrit une scène, quand elle avait 19 ans où la musique brésilienne joua un rôle fondamental dans son expérience sensuelle avec sa cousine Moraima : « Esta es la escena : yo tengo 19 años y estoy, por primera vez, alrededor de una piscina ; por primera vez dándomelas de turistas en la tierra de mis ancestros maternos ; por primera vez desgajada sobre los muslos de otra mujer, que es mi prima »[148].

La description de l'environnement visuel et phonique nous renvoie vers l'univers photographique. Le style télégraphique de Herranz-Brooks est, de même, révélateur de ces arrêts sur images (*flashs*), de ces instants pris sur le vif, de ces souvenirs qui jaillissent de la mémoire sans crier gare. Cette instantanéité de l'écriture est en parfait accord avec la création même de l'œuvre selon l'auteure :

> A mí me hubiera gustado retratar varias cosas de las que veía, porque había estado aprendiendo sobre la imagen, pero como no tenía material fotográfico empecé a tomar notas para cuando lo tuviera. Por eso comencé a escribir compulsivamente.[149]

Les arrêts sur image mettent en exergue les émotions de la narratrice face aux événements qui ont marqué l'histoire nationale de Cuba et l'histoire personnelle du personnage. Ce procédé permet de figer l'instant, d'émettre une critique sur la société à travers son intimité, ses émotions. L'objectivité de ce procédé n'est qu'une apparence puisque la narratrice émet une critique acerbe de la société cubaine de la Période Spéciale. Dans « La ascensión » (2003), la narratrice décrit une scène quotidienne où elle regarde la télévision et commente la venue du Pape à Cuba : « La gente hace del Papa un montón de chistes y jaranas y cuentos y ya se saben cosas sobre el papa y la papa y los papas y el paternalismo »[150]. La narratrice, alter ego de Herranz-Brooks, émet un jugement critique sur la réception du Pape, les Cubains se mettent à aller à la messe alors que les mesures antireligieuses[151], dès l'arrivée de Castro au

[147] Herranz-Brooks, *Mujeres sin trama*, *op.cit*., p.11 et p.12.

[148] *Ibid*., p.12.

[149] Entretien avec Herranz-Brooks, *op.cit*.

[150] Herranz-Brooks, *op.cit*., 2003, p.33.

[151] L'auteure fait référence, ici, à l'ouverture du régime politique de Castro à l'Eglise, à la fin des années 90, alors que la rupture avec la Sainteté avait été brutale, au point d'interdire les pratiques chrétiennes. Ce récit

pouvoir, les en avaient dissuadé. L'auteure ne critique pas la décision du gouvernement cubain mais plutôt la manière d'agir, cette dialectique du double discours où les évènements publics et sociaux, visibles par tous les Cubains et la communauté internationale, s'opposent à des mesures politiques plus restrictives dans d'autres domaines. L'intimité du personnage-narrateur qui dit « yo » ne se réduit pas à son espace personnel. A travers sa perception intime, elle décrit les travers de la société, ce double discours partagé entre image publique et réalité, sur un ton humoristique. L'intime et le politique sont étroitement liés dans les œuvres de Herranz-Brooks.

I-2.2 Récits initiatiques

Rosas de Abolengo peut être qualifié de roman initiatique dans la mesure où le lecteur suit les aventures de l'héroïne Lázara qui voyage dans le temps et l'espace en quête de vérité afin de reconstruire une partie de son passé, occultée par sa tante Conchi. Sur le plan formel, la structure même du texte nous fait penser à un récit picaresque[152], comme l'a ainsi nommé Zaida Capote lors de la présentation du livre à la *Feria del libro* à la Havane en février 2014.

Escenas para turistas est qualifiée de *bildungsroman* dans la quatrième de couverture de l'édition Campana. En effet, la narratrice autodiégétique erre à travers différents espaces géographiques (Camarioca, Baracoa, les cayos…), différentes strates sociales (les marginaux, les drogués, les *acuáticos*, les lesbiennes…) tout en mettant en avant ses émotions de l'instant, ses pulsions d'écriture.

Dans *Mujeres sin trama*, Victoria, protagoniste et alter-ego de l'auteure, raconte sa vie errante à la manière également d'un *bildungsroman*, d'un roman d'apprentissage. En effet la jeune femme est chassée du foyer familial par sa mère parce qu'elle est lesbienne et qu'elle a une relation avec sa cousine Moraima. Le double péché, lesbianisme et inceste, ne fait que renforcer la culpabilité de la jeune femme qui va évoluer dans la rue de « cuarto » en « cuarto », tout comme elle ira de femme en femme.

Dans le premier chapitre, la répétition du syntagme « por primera vez » renvoie à l'initiation de la jeune femme aux plaisirs de la chair féminine et de la sensualité. Moraima, sa cousine

---

semble être une critique, des sentiments du personnage mais il nous renseigne aussi sur la venue du Pape en 1998 à Cuba, symbole d'une réconciliation de l'île avec le Vatican.

[152] En effet, Lázara n'est pas sans faire penser au Lazarillo de Tormes.

son initiatrice, lui indique le chemin de l'amour au féminin. Ceci nous donne l'impression que la vie de la narratrice est fragmentée grâce aux procédés stylistiques : les phrases longues de la narratrice sont entrecoupées par des virgules, points-virgules qui semblent imposer un rythme à Victoria. L'alternance entre phrases longues et style télégraphique impose un rythme en dents de scie, des oscillations qui renvoient à l'état émotionnel de la narratrice adolescente, en pleine construction identitaire. L'apparente fluidité de sa narration liée à une prise d'alcool permet à la narratrice d'être désinhibée. Puis, à l'approche de la relation sexuelle, elle se renferme sur elle-même, ce qui se traduit textuellement par des phrases courtes et saccadées rendant compte d'une sorte d'halètement :

> La escena está cada vez más fría y no hay sonido. Las cortinas del cuarto están corridas, hay dos camas azules y blandujas. Y ahora ya estoy diciendo que me duele la cabeza. Y mi prima que tiene que tomar un baño, que haga lo que quiera, e incluye dos únicas opciones: que me acueste o que me bañe. Agrega que no va a pasar el pestillo.[153]

Cette étape de la vie de la narratrice correspond à une période de vie propice aux découvertes : l'adolescence. En effet, l'expérience de Victoria dépasse les préjugés sociaux (relation lesbienne) et moraux (relation incestueuse) pour vivre sa première phase de découverte, utile à toute construction identitaire.

I-3 Faire son *coming out*

I-3.1 Qu'est-ce que le *coming out* ?

Le concept du *coming-out* a été créé par Karl Heinrich Ulrichs, défenseur des droits homosexuels en 1869. Il conseille aux homosexuels d'assumer et de rendre leur identité de genre publique dans le but de combattre l'invisibilité, responsable, selon lui, de la discrimination. Le *coming-out of the closet* est littéralement « la sortie du placard » ou encore en espagnol *la salida del armario* du sujet homosexuel qui, assumant publiquement son orientation sexuelle passe de l'espace privé à l'espace public. Au XXI^{ème} siècle ce concept témoigne de l'existence d'un processus culturel et sociologique en pleine expansion. Eve Kosofsky Sedgwick dans *Epistemología del armario* nous rappelle que :

> Cualquiera que trabaje en el campo de los estudios gais y lésbicos, en una cultura en la que el deseo hacia personas del mismo sexo está todavía estructurado por su condición característica

[153] *Ibid*., p.14.

> de público/privado, marginal y central a la vez – como el « secreto a voces » - descubre que la frontera entre tirar de verdades que resultan imbécilmente obvias, por una parte, producir tópicos que retienen su poder para estimular y dividir, por otra parte, es entrañablemente imprevisible. Al tratar con una estructura abierta-secreta, sólo podemos topar con las inmediaciones de lo transformativo si tenemos la osadía de arriesgar lo evidente.[154]

L'oxymore « secreto a voces » signifie que le secret gardé par le sujet homosexuel est, en réalité, connu de tous. C'est d'ailleurs un « secreto a voces » que nous confient les personnages de Rivera-Valdés en racontant leurs « historias prohibidas » et notamment leurs relations lesbiennes à Marta Veneranda. Mais ce *coming out* ne se fait pas uniquement par la parole. En effet, nous allons voir comment dans « Caer en la cuenta » (Rivera-Valdés, 1997) et « Como en la cárcel » (Rivera-Valdés, 2003) les personnages révèlent à demi-mot leur homosexualité. La narratrice du premier récit est une femme mariée vivant à Cuba qui, suite à un étrange rêve où elle faisait l'amour avec une autre femme, va voir un psychologue qui fait naître chez elle un tabou (la relation avec une autre femme). Elle réprime donc ses désirs lesbiens et, par la suite, suit son mari à New York en 1962, peu après la Révolution cubaine. La narratrice décide de travailler et rencontre Zobeida, une femme cubaine, avec qui elle noue une profonde amitié au point de ressembler à une relation amoureuse. La frontière entre amitié et amour est très mince mais la narratrice refuse de faire face à un éventuel désir lesbien, et encore moins de faire son *coming out* :

> Para sentirme contenta, había necesitado la amistad íntima de una mujer. Hasta cierto punto, esto era normal en mi cultura, pero en mí la necesidad era muy fuerte […] Desde pequeña necesitaba compartir lo que pensaba, sentía y parte de mis actividades, con otra mujer.[155]

La relation très amicale qui s'initie entre les deux femmes, justifiée par leurs origines cubaines, fait naître des souvenirs chez la narratrice qui remet en cause son orientation sexuelle : « recordé el sueño de los diecisiete años. « Estaría equivocado el sicólogo y ¿si tendría que ver con deseos sexuales? "¿Sería yo homosexual?" »[156]. Lorsque Zobeida ose aborder le sujet de l'homosexualité, elle reste évasive afin de ne pas révéler ce « secreto a voces » : « Me preguntó si yo había pensado en "eso" alguna vez. Me imaginé que "eso" significaba ideas homosexuales y contesté negativamente »[157]. Aucune des deux femmes n'a

[154] Kosofsky Sedgwick Eve, *Epistemología del armario*, Barcelona: Ediciones de la tempestad, 1998, p.35.
[155] Rivera-Valdés Sonia, *op.cit.,* 1997, p.68.
[156] *Ibid*., p.71.
[157] *Ibid*., p.65.

prononcé le mot tabou mais toutes les deux se réfèrent au désir lesbien. En refusant de faire leur *coming out,* les deux femmes ne renoncent pas pour autant à remettre en question leurs désirs homosexuels. A l'issue de ce récit, Zobeida finit par quitter New York, renvoyant ainsi à l'échec de la relation lesbienne, la frustration d'un possible amour, avorté avant même qu'il ne naisse. La frontière perméable entre amour/amitié et la complicité réelle entre les deux femmes ne leur permettent toutefois pas de faire le premier pas et d'avouer à l'autre autant qu'à elle-même « un amor que no se atrevió a decir su nombre » pour reprendre la juste formulation de Norma Mogrovejo[158]. Le poids de l'éducation et le tabou social sont en partie responsables du fait que la narratrice n'assume pas ce désir lesbien.

Dans « Como en la cárcel », la narratrice est une prisonnière qui entretient une relation ambigüe avec María Clara, une autre femme emprisonnée. Elles vivent une relation cachée dans l'espace confiné que représente le milieu carcéral. Là encore, se crée un paradoxe entre espace intime et public entre espace privé et public puisque la relation entre les deux femmes ne se déroule pas dans l'intimité de l'alcôve mais dans l'espace public de la prison :

> Entre María Clara y yo había una comunión especial y cuando nos tocaba estar solas, nuestras conversaciones eran aún más íntimas […] Sin embargo, callamos ante Damiana y Julia. Disimulamos nuestra relación.[159]

Ces femmes qui n'osent pas faire leur *coming-out,* ou le font à demi-mot, rendent responsables les circonstances extérieures de leurs désirs lesbiens. C'est sur ce paradoxe que se construisent les sujets de Rivera-Valdés qui, elle-même, ne se revendique pas exclusivement lesbienne. En d'autres termes, les femmes ont des relations lesbiennes dues aux circonstances extérieures : le hasard des rencontres. Ces femmes expérimentent un sentiment d'appartenance davantage lié à leur origine raciale, à leurs racines cubaines, qu'à leur désir lesbien. L'identité collective qui se dégage de ces multiples expériences est liée au sentiment d'appartenance à une même communauté : celle des femmes cubaines.

D'autres femmes personnages sont plus radicales et remettent en question leur identité sexuelle, comme Mayté Perdomo Lavalle (« Cinco ventanas del mismo lado ») qui a une

---

[158] Sociologue péruvienne et militante lesbienne qui a publié, entre autres, *Un amor que no se atrevió a decir su nombre: la lucha de las lesbianas y su relación con los movimientos homosexual y feminista en América Latina*, 2000.

[159] Rivera-Valdés, *Historias de mujeres*…, *op.cit*., 2003, pp.93-94.

relation amoureuse avec sa cousine Laura venue de Cuba pour passer quelques semaines à New York. Suite à cette relation, elle réfléchit à son propre comportement :

> Si con las mujeres me sentí acompañada, con ellas iba de compras a *China Town*, al cine, al teatro, compartía recetas de cocina, creyones de labio y confesiones, ¿por qué no añadir la cama y resolvía el problema completo? Mujer con mujer, sin preocupación de embarazo, imaginé una relación libre de inhibiciones, disfrute total, intimidad absoluta, fiesta perpetua.[160] […] A veces salgo con mujeres, no siempre. Para mí [Rocío] nunca ha sido malo, lo considero lindo y bueno.[161]

Les deux femmes, mariées, s'engagent dans une étreinte passionnée provoquée, encore une fois, par les circonstances extérieures[162]. Elles expérimentent un désir lesbien sans pour autant se sentir lesbienne. C'est là où réside la principale différence entre les deux auteures de notre corpus. Chez Sonia Rivera-Valdés, les personnages femmes ont eu une expérience lesbienne et la confesse à Marta Vaneranda dans le but de comprendre l'irruption de ce désir, alors que chez Jacqueline Herranz-Brooks, les femmes sont des lesbiennes, catégorie qui fédère autour du sentiment d'appartenance.

Dans « La más prohibida de todas », la narratrice Martirio Fuentes, retrace son parcours amoureux allant de son mari Mark à la jeune Rocío en passant par la timide Ana et la violente Betina. Dans « El quinto río », la narratrice Catalina raconte son expérience amoureuse avec son mari violent Jerry et ensuite sa relation avec Mayté Perdomo : « Yo nunca me había acostado con una mujer, es más, nunca lo pensé antes en serio, aunque creo que mi simpatía por Iris hubiera podido convertirse en atracción sexual »[163]. Les personnages femmes en se confiant à Marta Veneranda, la psychologue, cherchent des réponses à leur questionnement sur les différences entre amitié et amour entre femmes. La présence de la psychologue signifie qu'elles n'assument pas leur désir lesbien en partie à cause du poids de l'éducation et à l'invisibilité de la femme lesbienne dans l'espace social.

Les hommes, eux aussi, se sentent animés par un désir homosexuel mais l'assument et sortent du *closet* contraiement à la plupart des femmes de *Las Historias prohibidas*… Dans

[160] *Ibid*., p. 128.
[161] *Ibid*., p. 140.
[162] Cette notion de « circonstances extérieures » est évoquée à maintes reprises dans les entretiens avec Sonia Rivera-Valdés qui conçoit la relation amoureuse lesbienne comme un hasard de la vie.
[163] *Ibid*., p.163.

« Desvaríos » le narrateur Ángel assume son homosexualité malgré les difficultés rencontrées : « Primero, aceptarme como homosexual de una manera concluyente y segundo salir del *closet* como lo he hecho, no ha sido nada fácil »[164]. Cela n'a pas été facile pour lui, en tant qu'homme, mais il y est parvenu alors que les femmes en sont restées à l'étape où elles se posent des questions sur la nature de leur relation et sur cette frontière entre amitié et amour. Ces comportements révèlent une véritable différence de traitement entre l'homosexualité masculine et l'homosexualité féminine.

Selon le schéma élaboré par la psychologue clinicienne Vivienne Cass, le *coming out* se ferait en six étapes : La confusion de l'identité, phase de déni dans laquelle le sujet refuse d'admettre le désir homosexuel qu'il ressent ; la comparaison avec d'autres personnes gays ou lesbiennes ; la tolérance de l'identité où le sujet comprend qu'il n'est pas seul ; l'acceptation identitaire phase dans laquelle le sujet doit trouver une connotation positive à son identité ; la fierté identitaire qui peut être l'étape du *coming out* officiel, de la révélation en publique et enfin la synthèse de l'identité où le sujet intègre son identité sexuelle dans la mesure où son orientation sexuelle n'est qu'un aspect de soi.

A la lumière de la psychologie clinique, matière de doctorat de Marta Veneranda, nous pouvons remarquer que la plupart des personnages de Sonia Rivera-Valdés se trouvent dans la première phase du *coming out,* phase de déni où les sujets refusent d'accepter qu'ils ont une orientation sexuelle différente et se rassurent en justifiant leurs actes par des circonstances extérieures, c'est-à-dire une musique (par exemple le boléro) qui a fait naître ce désir lesbien. De fait, les personnages restent confinés dans des espaces intérieurs, privés pour vivre leurs expériences amoureuses, ou alors le font de manière très discrète dans les lieux publics (amitiés tendancieuses sur le lieu de travail entre Zobeida et la narratrice de « Caer en la cuenta »).

En revanche les personnages de Herranz-Brooks, dans *Escenas para turistas* et dans *Mujeres sin trama*, assument totalement leur orientation sexuelle et ont déjà assimilé leur orientation sexuelle puisque aucun personnage ne se remet en question.

Dans « Evidencias de intimidad » les femmes s'embrassent ouvertement dans un bar, lieu public, ou encore dans « Para los interesados, al final, hay ranas » Mayra et la narratrice se retrouvent dans une auberge en train de faire l'amour alors que les hommes de la région les

[164] *Ibid*., p.62.

regardent et répandent des grenouilles pour les faire sortir. Les femmes se trouvent dans un espace privé, à savoir la chambre de leur auberge, mais elles sont également l'objet de désir des hommes qui les regardent à travers les persiennes. L'espace privé et clos est ouvert au monde extérieur, c'est ce qui constitue le va-et-vient entre ouvert/fermé et privé/public dans les œuvres. Finalement les espaces entièrement clos n'existent que théoriquement ; l'espace intime est envahi par des crapauds qui pourraient symboliser des hommes crapuleux :

> Que una vez se abrió dejó entrar un chorro de agua enorme, acumulado en un cubo que los tipos curiosos habían puesto allí para que se llenara de sapos. Lo habían previsto todo. Se dijeron, estas dos mujeres se meten en la cama y después la cabaña se les va a llenar de ranas. Van a tener que salir y entonces las consolamos adentro.[165]

Les crapauds et le regard libidineux des hommes représentent, dans le texte, l'opinion publique, la pression sociale qui envahit l'espace privé, c'est-à-dire l'intimité du couple lesbien. L'homme en tant que spectateur se voit destitué de sa fonction de mâle dominant.

I-3.2 Le paradoxe du coming out

Le *coming out* est un processus ambivalent qui mérite qu'on l'approfondisse davantage. L'alternance entre espace privé/espace public est au cœur de l'ambivalence de ce processus. En effet, le sujet révèle une expérience intime, relevant de la sphère privée à un tiers ; en d'autres termes, il fait passer le comportement sexuel dans la sphère publique en racontant son expérience. Toutefois la sphère publique est restreinte, dans un premier temps, au cabinet de psychologie de Marta Veneranda, puis s'élargit dans un second temps, au champ littéraire[166]. Le traitement des espaces dans les œuvres renvoie à cette dialectique entre privé et public.

Pourquoi le *coming out* est-il nécessaire ? Pourquoi passer du silence à la parole est-il fondamental pour les sujets homosexuels et en quoi la littérature, et notamment les œuvres de notre corpus, jouent-elles un rôle dans le processus de visibilité lesbienne ?

Pertusa Seva dans *La salida del armario* tente de faire émerger un canon littéraire du personnage lesbien qui lutte pour se créer un espace de visibilité et sa définition du *coming*

[165] Herranz-Brooks, *op.cit.,* 2003, pp.103-104.

[166] Dans la « nota aclaratoria», la narratrice-psychologue dit qu'elle a pris le soin de modifier les noms de ses patients pour conserver le secret professionnel.

out invite à la réflexion : « una estructura de amenaza que impone el silencio a lesbianas y a gais de modo que su subjetividad pierde cualquier posibilidad de ser públicamente reconocida y su autonomía queda drásticamente limitada »[167].

Le sujet est partagé entre silence et mise en mot de son identité à l'image des personnages de Sonia Rivera-Valdés. Il est important d'analyser comment fonctionne le paradoxe du *coming out* pour comprendre la profondeur psychologique des personnages dans les œuvres du corpus. Le paradoxe réside dans le fait que la pression sociale pousse le sujet lesbien à se renfermer dans « un placard », autrement dit un silence autour de son identité visant à le détruire, mais c'est, paradoxalement, ce silence qui fonde l'identité même de la femme lesbienne. C'est d'ailleurs la « chambre » qui symbolise cette auto-répression du sujet lesbien. Cependant, ce-dernier ne peut se détacher totalement de son espace primitif, cet espace clos. Selon Diana Fuss, les personnes homosexuelles ne peuvent pas se libérer du cadre homosexuel/hétérosexuel puisqu'ils se sont créés l'un par rapport à l'autre. Selon elle, le sujet homosexuel n'existe que par rapport à l'hétérosexualité, ainsi la sortie du placard ne peut être possible que parce que le « placard », comprendre la pression sociale et les interdits religieux et juridiques, existe. Elle caractérise ce *coming out* par l'opposition binaire *Inside/Outside* ou encore dans son article traduit en espagnol *Fuera/Dentro*, dont nous avons ici une définition :

> Dentro/Fuera funciona como una figura para la significación y los mecanismos de producción de sentido. Depende directamente de las estructuras de alienación, división e identificación que producen a la vez un yo y un otro, un sujeto y un objeto, un inconsciente y un consciente, una interioridad y una exterioridad.[168]

L'identité se construit en relation à l'Autre. Le sujet homosexuel se construit en rapport au sujet hétérosexuel qui est la base du système hétéronormatif. La construction identitaire se fait donc nécessairement dans l'altérité : « la noción de cualquier identidad se establece de forma relacionada, constituyéndose con referencia a lo exterior o (a)fuera que define los propios límites interiores del sujeto y sus superficies corpóreas »[169].

---

[167] Lamas Marta (ed.), *El género : la construcción cultural de la diferencia sexua*l, México, M.A. Porrúa, p.158.

[168] Fuss Diana, « Fuera/dentro », dans Lamas Marta (ed.) *El género: la construcción cultural de la diferencia*, México: Grupo editorial Miguel Angel, 2000, p.114.

[169] *Ibid*., p.114.

C'est, paradoxalement, l'extérieur qui définit les limites intérieures du sujet homosexuel et de fait, « la homosexualidad, en una palabra, se convierte en lo excluido ; paradójicamente representa lo que no se representa »[170].

La représentation de l'irreprésentable dans les œuvres se manifeste dans le texte par un traitement particulier des espaces. En effet, les espaces géographiques constituent un espace textuel qui construit la profondeur des personnages et donne à voir cette ambivalence de la construction du sujet lesbien en fonction du binarisme intérieur/extérieur. La relation spatiale entre sphère privée et publique participe à la construction des personnages homosexuels mais, plus largement, les espaces donnent de la profondeur psychologique aux personnages de notre corpus, dans la mesure où les auteures cherchent à rendre cette ambivalence identitaire liée au déchirement entre Cuba et les Etats-Unis.

II-Analyse des espaces : *Inside/Outside*

II-1 Les espaces privés

II-1.1 Les maisons

La maison est un lieu symbolique à l'heure d'évoquer la sortie du *closet* sous-tendue par la problématique du *inside/outside* comme l'a justement démontré Diana Fuss. La maison chez Herranz-Brooks est un endroit fermé et confiné qui laisse peu de place à l'espoir. Dans « Camino a casa » (*Escenas para turistas*), la narratrice décrit la maison insalubre et obscure de sa mère. Ce chemin est un symbole personnel du retour de l'auteure chez sa mère après plus d'un an d'errance dans les rues de Cuba :

> Y cuando comencé a trabajar ya estaba tan cansada que tuve que regresar a la casa de mi madre. Y entonces ahí empecé a ver el mismo camino desde donde vivía mi madre hasta el centro de trabajo. Siempre incluyo en mis textos un recorrido para conectar las historias para hacer que se mueva la narración. Hay un recorrido también en *Escenas para turistas* (2003) y en *Mujeres sin trama* (2011).[171]

L'état, en ruine, de la maison se superpose au physique rachitique de sa mère, renforçant l'état de disette dans lequel est plongée la famille : « ella misma deshuesada y seca, a punto de salir

[170] *Ibid*., p.114.
[171] Entretien avec Jacqueline Herranz-Brooks, réalisé le 25 avril 2013, New York.

de su locura para entrar en la locura del pan »[172]. La narratrice se sent enfermée dans cet espace quasi infernal « donde es probable que tenga que pasar un par de años hasta que llegue la amnesia »[173], dans cet espace qui se resserre sur elle où la pénurie, le manque et la faim règnent en maîtres.

Dans *Mujeres sin trama*, la maison de Tomasito, un jeune homme qui héberge Moraima et Victoria, est vaste et étendue dans un bâtiment qui est presque désaffecté. Là encore, le paradoxe est présent :

> La entrada del edificio estaba bloqueada, pero logramos pasar por los espacios que había entre los listones de tablas y más tablas que ayudaban a mantener en pie el edificio. Todo estaba apuntalado y las escaleras estaban en muy mal estado. […] El apartamento era una maravilla, y era cierto. No sé cómo era posible tener un lugar aparentado en tan buenas condiciones en un edificio cerrado por derrumbe.[174]

La maison abrite les relations homosexuelles de Tomasito qui se prostitue afin de subvenir à ses besoins. Les deux jeunes femmes voient défiler six hommes et se trouvent face à la souffrance physique de Tomasito. Herranz-Brooks évoque les actes de prostitution en utilisant un vocabulaire scatologique :

> La operación se repitió, esa noche, seis veces hasta donde yo di, pero Moraima aseguró que antes de que ella cayera, Tomasito había salido para entrar con dos tipos más igualiticos de empapados e igualiticos de mal palos. […] Entraban y salían de su culo como si hubieran ido a mear a un baño público.[175]

De même, la frontière entre espace public et privé est transgressée dans le cadre de la prostitution. Le corps violé et l'intimité bafouée prennent une dimension encore plus sordide grâce à la tonalité vulgaire du texte. Les risques du VIH sont également présentés en filigrane, sans être nommés. Rappelons que la politique sexuelle qui relève du Ministère de la Santé (et non du Cenesex) s'est attaquée à la lutte contre le VIH à partir des années 2000, avec la création des centres de prévention municipaux, comme nous l'explique Norma Guillard :

---

[172] Herranz-Brooks, *Escenas…op.cit*., 2003, p.13.
[173] *Ibid*., p.14.
[174] *Ibid*., pp.35-36.
[175] Herranz-Brooks, *Mujeres…op.cit*., p.38.

> Se mueven por el centro de prevención del SIDA. Está a parte del Cenesex. Y yo trabajo en los dos. Tienen proyectos con *Hombre por la Diversidad*[176] pero no a las mujeres lesbianas porque como no hay una incidencia alta de VIH de mujeres. […] El centro de prevención al Sida está casi inclusive compuesto de personas que han sido contaminadas y que son gais. Hay un movimiento diferente. Ellos hacen el trabajo en la calle; tienen identificados los espacios de sexo transaccional. Es un lugar donde hay también encuentros. […] Yo he trabajado mucho el tema del VIH, estoy terminando un libro sobre la importancia del voluntariado en el VIH sida. Como conocen mi currículum unos me invitan por el documental, otros por el VIH u otros por los temas de discriminación.[177]

Chez Rivera-Valdés, l'espace intime représenté par la maison, n'est pas situé à Cuba mais aux Etats-Unis. En effet, la plupart des personnages de ces deux premières œuvres sont des Cubaines, parties aux Etats-Unis dans les années 60 qui, lorsqu'elles se réfèrent à Cuba, le font par le biais du souvenir. Chez Herranz-Brooks, la maison semble être un espace sordide partagé par plusieurs personnes du fait de la pénurie de logement à Cuba alors que chez Rivera-Valdés, les maisons sont des lieux de rassemblement des Cubains. En effet, Mayté et Rodolfo sont amis puisqu'ils ont été tous les deux dans des *Foster homes* suite à l'opération Peter Pan[178] (« Cinco ventanas del mismo lado ») et lorsqu'ils se retrouvent chez Rodolfo et Iris, sa femme, leur complicité semble intacte. C'est aussi dans cette maison que Mayté rencontrera sa future compagne Catalina, la narratrice de « El quinto río ». Cet espace de convivialité se caractérise par son ouverture. En effet, la maison, pour les Cubains de New York, est un espace privilégié communautaire où l'intimité des pensées, les angoisses et les peurs sont partagées.

Toutefois, dans la dernière œuvre de Sonia Rivera-Valdés, les espaces géographiques sont partagés entre l'Argentine, Cuba et les Etats-Unis. Lázara dans *Rosas de Abolengo* (28-Lázara cuenta su inesperada reacción ante la presencia de la abuela Lore) retrouve sa grand-mère à Cuba après des années passées aux Etats-Unis. Elle découvre la maison :

> Por fin, a las seis de la tarde, estábamos frente a la casa, que yo esperaba casi cincuenta años más descascarada que la primera vez que la pisaron Ramón, Lorenza y Conchita, pero no, que

[176] Association cubaine ouverte aux hommes et aux femmes pour débattre des questions d'orientations sexuelles et d'identités de genre.

[177] Entretien avec Norma Guillard, réalisé le 8 février 2013, La Havane, Université de Psychologie. (Annexe 6)

[178] Opération, coordonnée entre 1960 et 1962 par les Etats-Unis avec l'appui de l'Eglise catholique (notamment l'archidiocèse de Miami), qui consistait à envoyer des enfants de famille anticastriste pour leur éviter un enrôlement dans les forces armées de l'URSS.

> era toda marañuela, recién pintada, hasta los balaustres de la baranda del portal. En realidad no toda, las ventanas eran de un verde, no muy claro, tampoco oscuro. La única casa pintada con esos colores en todos los contornos, y cuando la llamé, hace dos semanas, me dijo que ahora las ventanas son amarillas. Con la casa marañuela, que la pintó de nuevo del mismo color, deben verse tan lindas.[179]

Ce qui, ici, attire notre attention est la couleur vive de cette maison tant de fois idéalisée par la jeune femme. Elle symbolise la maison idéale, celle laissée à Cuba qui ne revit que grâce au souvenir. C'est ainsi que la narratrice se laisse submerger par ses émotions en découvrant la maison. Son enthousiasme l'incite à rajouter des éléments lorsqu'elle raconte à Marta Veneranda cette expérience passée. Cette mise en abyme de l'expérience passée participe à la création d'un espace idéalisé.

Si la maison de la grand-mère Lore est un point d'ancrage dans le passé à Cuba, l'appartement de Lázara, quant à lui, semble refléter l'état psychique de la narratrice. Dans le dixième entretien de Marta Veneranda intitulé « Lázara cuenta su reacción ante el hallazgo de que su apartamento estaba vacío » [180], l'appartement de la protagoniste se retrouve vide après le départ de sa compagne María Elisa. Lázara, de retour à New York après un séjour à Cuba, se rend compte que rien ne lui appartenait dans son propre appartement :

> Llegué al edificio donde vivíamos, y donde vivo aún, un sitio muy especial para ti, donde he resuelto más problemas de mis adentros que en ninguno de los que había vivido antes. […] Sabía que las cosas andaban mal, pero nunca pensé que hasta el punto de encontrar el apartamento vacío. Quedaba la mesa del comedor, sin sillas. No había sofá ni butacas, faltaban todos los cuadros de las paredes […] Y miré, de repente me entró una flojera en el cuerpo al contemplar cada rincón de aquel espacio desolado, que ni ánimo para poner la maleta en el piso que tenía. La dejé caer, incapaz de sostenerme a mí misma. No digo yo el cuerpo, el alma se me cayó a los pies al caer en la cuenta de lo poco de mí que había en la casa.[181]

Le voyage à Cuba a été d'une extrême importance pour Lázara. En effet, elle vivait cette période de sa vie comme un manque puisque sa tante le lui avait toujours occulté. Ces mensonges et cette quête perpétuelle de ses origines ont eu des répercussions dans son espace intime. Les objets de María Elisa, son ex compagne, ont en quelque sorte une fonction de

[179] Rivera-Valdés, *Rosas de Abolengo*, ed. Campana, 2011, p.119.
[180] *Ibid*., p.161.
[181] *Ibid*., p.163.

remplissage, remplissage d'un vide, d'un manque affectif mais aussi d'une période de vie occultée qui nuit à sa construction personnelle.

L'espace intime de la maison ou de l'appartement est fondamental dans ces œuvres, puisqu'il reflète l'état psychique des personnages, autant dans les œuvres de Rivera-Valdés que dans celles de Herranz-Brooks.

II-1.2 La cuisine

La cuisine est un autre espace très important à l'intérieur de la maison. Notamment chez Jacqueline Herranz-Brooks qui met en lumière les problèmes d'approvisionnement en nourriture à Cuba dans les années 90. Lorsque la narratrice homodiégétique de « Cumpleaños » décrit sa mère qui cuisine pour fêter l'anniversaire de sa cousine, elle s'attarde sur l'insalubrité de l'espace : « El techo se abofa en la cocina. El fregadero es de cerámica eurocrística. Quiero decir: azulejos astillados que simulan que soportan, que intentan aguantar el peso de tres martillazos de mi madre contra dos dientes de ajo minúsculo»[182]. La narratrice et sa mère se retrouvent dans la cuisine, un espace confiné, oppressant où elles chantent et célèbrent l'anniversaire de sa cousine. Cette cuisine est misérable et l'absence de nourriture n'arrange rien. L'espace choisi par Herranz-Brooks est révélateur de la pauvreté de cette famille et rend compte des conditions de vie pendant la Période Spéciale.

A la fin de l'œuvre, la narratrice et sa compagne préparent une soupe de poissons. La souffrance du poisson qui frémit dans l'eau bouillante renvoie aux douleurs d'estomac qu'ont les deux femmes. La description détaillée de cet acte permet à l'auteur de faire naître un moment de complicité et de joie entre les deux femmes qui vont s'alimenter. Le poisson reste la denrée la plus accessible et malgré la chaleur, les deux femmes le mangeront en soupe. Si la cuisine est un espace physique, elle est aussi un espace de partage et de survie pour les personnages d'Herranz-Brooks. Malgré son insalubrité, elle leur permet de se nourrir tant bien que mal, plutôt mal que bien.

Il arrive que, dans le but d'optimiser l'espace, la cuisine soit parfois transformée en chambre ou encore en salon. Ceci est révélateur de la pénurie de logement à Cuba et de la polyvalence

[182] Herranz-Brooks, *Escenas…op.cit*., pp. 17-18.

des espaces de la maison. Même si, officiellement, l'Etat a attribué un logement à chaque famille cubaine, les conditions de logement restent très précaires :

> De todas, la casa de Olimpia es la más destartalada pero la mejor porque está en lo alto […] Antes era la casa de Olimpia y la casa de Cheito y de José María, que vivió siempre donde Olimpia ahora tiene su cuarto principal, que es donde ahora está el refrigerador y donde vemos la televisión si Olimpia no está encerrada con su amante, que ya no es Cira.[183]

L'accumulation des conjonctions de coordination « y » dans ce passage met en relief le nombre conséquent de personnes qui ont vécu, et vivent, dans cette maison qui appartient, à tout le monde, à la communauté. La superposition des espaces, dans les œuvres d'Herranz-Brooks, est récurrente et semble être la matérialisation de la superposition des identités. L'intersectionnalité spatiale dans ce passage est intéressante, à bien des égards, puisque l'auteure met en scène la confluence des espaces tant sur le plan géographique que sur les plans psychique et intime. C'est cette construction identitaire des personnages, fragmentée dans l'espace, qui a attiré notre attention et est emblématique de notre auteure. En effet, la cohabitation entre tous ces personnages rend compte de la relativité de la notion d'intimité qui est, ici, partagée, au point de ne presque plus exister. Le privé est rendu public, d'une part, en raison des circonstances économiques difficiles que traverse Cuba et d'autre part, due à la redéfinition de l'intimité par l'idéologie socialiste. La Révolution a porté un idéal de transparence, où la particularité de l'intimité de l'individu a été reléguée au second plan par l'effet communautaire, ce qui se vérifie d'autant plus, dans les années 90, quand il s'agit des femmes lesbiennes.

Chez Rivera-Valdés, la cuisine n'est pas liée à la faim ou à un lieu de survie mais plutôt à un espace ambigu. En effet, dans « Cinco ventanas del mismo lado », la cuisine est le lieu d'où le voisin regarde les jeunes femmes, Mayté et Laura, faire l'amour : « El vecino del apartamento de enfrente, el soltero, impasible, miraba desde su cocina, parado delante el fregadero. Al incorporarme, comenzó a lavar la lechuga para la ensalada de su tardía cena diaria. La hace todas las noches. Obviamente, había visto »[184]. Ce célibataire, n'hésite pas, depuis sa cuisine, à épier les deux jeunes femmes en train de faire l'amour. La cuisine est, ici, le point d'ancrage du voyeurisme où l'intimité des deux femmes est violée.[185] Si Herranz-Brooks superpose les

[183] Herranz-Brooks, *Mujeres…op,cit*., p.53.

[184] Rivera-Valdés, *Las Historias prohibidas…op.cit.,* 1997, p.22.

[185] Toutefois, les deux femmes ne tirent pas les rideaux. L'intimité est donc aussi (dé)voilée.

espaces (cuisine et chambre dans un même espace), Rivera-Valdés rend les espaces interpénétrables par le jeu des regards. L'intimité des femmes est violée par le regard d'un homme qui se trouve dans sa cuisine et continue à laver sa salade. La situation plutôt cocasse est un des aspects de l'écriture de Sonia Rivera-Valdés qui traite avec beaucoup d'humour les attitudes de ses personnages s'opposant ainsi à l'humour noir et sordide des œuvres de Jacqueline Herranz-Brooks.

Mais l'espace le plus important dans les œuvres de nos deux auteures reste « el cuarto », la chambre. Dans l'intimité de l'alcôve ou de la chambre à soi, les personnages y dévoilent leurs émotions et passions. L'espace fermé et intime que représente la chambre n'est pas sans nous faire penser au *closet,* qui selon Eve Sedgwick, oscille entre intériorité et extériorité.

II-1.3 La chambre

La chambre est le lieu des ébats sexuels entre les femmes. Chez Rivera-Valdés, la chambre est cet espace privé et intime où les femmes peuvent laisser libre cours à leurs fantaisies sexuelles sans être vues, ou presque. (« Cinco ventanas del mismo lado », « La más prohibida de todas », « el Quinto río » dans *Las Historias prohibidas* et « La semilla más honda del limón » dans *Las historias de mujeres grandes y chiquitas*). L'auteure crée un espace idéal où les relations entre les femmes atteignent une complicité quasi parfaite. L'érotisme qui découle de cet environnement protège les femmes et semble recréer un espace préœdipienne. Selon Irigaray[186], il s'agit d'un état originel où la femme exprime sa particularité et se différencie de l'homme, une sorte d'espace idéal où naît la femme. C'est justement là que prend son origine le paradoxe du *coming out*, où la frontière entre ce qu'il faut laisser voir et ce qu'il faut cacher est variable. Faut-il tout laisser voir comme dans les œuvres de Herranz-Brooks ou faut-il occulter certaines scènes sexuelles qui relèvent de l'intimité des couples lesbiens ? En donnant tout à voir, ne risquons-nous pas de tomber dans la saturation d'images sexuelles, dans « l'hyper représentation » du sujet lesbien? A contrario en ne dévoilant que quelques parties de l'intimité des couples lesbiens, en se refusant d'entrer dans l'alcôve, ne risque-t-on pas de reproduire ce silence dont nous parle Eve Sedgwick[187], ne

[186] Luce Irigaray est une linguiste, philosophe, psychanalyste féministe française. Elle a publié, entre autres, *Speculum. De l'autre femme* (1974) et *Ce sexe qui n'en n'est pas un* (1977).

[187] Eve Kosofsky Sedgwick, universitaire féministe nord-américaine qui a publié *Epistemology of the closet* en 1991.

risque-t-on pas de reproduire le tabou lié à la sexualité et l'amour lesbien ? Chez Sonia Rivera-Valdés, les femmes protègent leur intimité mais les regards des autres la dévoilent.

Chez Herranz-Brooks, la chambre où les femmes s'unissent est mise à jour dans « Para los interesados, hay ranas » puisque la narratrice et Mayra ont des relations sexuelles devant des hommes. Entre voyeurisme et exhibition, la relation entre les deux femmes a lieu dans un espace hostile, contrairement à l'espace idéal construit pas Rivera-Valdés. Mais ces femmes assument et ne fuient pas, elles restent dans leur chambre et revendiquent leur identité sexuelle. Cette stratégie d'Herranz-Brooks s'inscrit dans sa volonté de faire sortir du *closet*, de cette chambre fermée, les personnages lesbiens au risque d'en dévoiler parfois trop et de tomber dans l'exhibitionnisme.

La chambre est également un lieu propice à la création littéraire, une sorte de « chambre à soi » cubaine. Les personnages de Rivera-Valdés s'y refugient pour créer des œuvres littéraires, notamment pour Mayté qui écrit « El quinto río » dans l'espoir d'apaiser la souffrance provoquée par sa rupture avec Rocío. La chambre devient alors un refuge où les femmes peuvent s'exercer à l'écriture comme un exutoire. Chez Herranz-Brooks, la chambre d'Iván (*Mujeres sin trama*) est propice à la performance théâtrale. Cette mise en scène, orchestrée par Iván lui-même, semble reproduire une scène mythologique :

> Para esta representación dejó de ser un oráculo [Cira] y se convirtió en Yocasta, que aparecía en escenas con llagas en las manos de unas quemaduras por andar, según narraba el coro griego, masturbando a un pene que no era pene sino consolador y de más está decir que el consolador era manual, quiero decir hecho a mano.[188]

Cette mise en scène burlesque est un moyen, pour l'auteur, de se moquer du complexe d'Œdipe, le rendant responsable de l'enfermement de la femme lesbienne dans un mutisme complet. La transgression de la tragédie grecque, reprise par les psychanalystes comme Freud et Lacan, est audacieuse. Herranz-Brooks ose dire l'indicible et surtout se permet de mettre en avant la masturbation féminine. La symbolique de la tragédie est pervertie et tournée en ridicule par l'auteure.

La chambre peut également être un lieu de débauche, notamment dans « Pastillas » (*Escenas para turistas*) où les deux jeunes femmes se droguent. C'est ainsi que la

[188] Herranz-Brooks, *Mujeres…op.cit*., pp. 54-55.

multitude de significations de la chambre permet à nos auteures de créer un réseau de symboles propres à elles. La chambre peut être lieu de création littéraire, de plaisir sexuel ou encore de débauche. Les multiples significations de la « chambre » et des espaces en général, permettent aux auteures de les (re)connoter. La perpétuelle (re)signification des espaces est conjointe à la quête identitaire de leurs personnages qui, sans cesse, se trouvent dans l'obligation de redonner un sens, dépendant de leurs expériences, aux espaces. Cette quête des personnages est révélatrice de l'importance donnée à l'expérience et à l'espace dans la construction identitaire des auteures du corpus.

II-2 Les espaces publics

II.2.1 Espaces sociaux

Nous l'avons vu, les espaces privés, qui ne le sont pas toujours complètement, sont (re)signifiés par les auteures qui créent un réseau de symboles, mouvant selon les expériences des personnages. Ainsi l'espace qualifie autant le personnage que celui-ci qualifie l'espace. Cette relation interdépendante entre espace et personnage rend compte de l'importance des expériences vécues. Si l'analyse des espaces fermés nous semblait être une priorité dans la mesure où nous tentons de comprendre comment les personnages dévoilent leur intimité, il ne s'agit pas, pour autant, de sous-estimer les espaces publics qui sont également au cœur des œuvres de nos auteures. Ils représentent le « fuera », c'est-à-dire l'espace où la femme lesbienne est reconnue et/ou rejetée socialement. Dans cet espace, les Autres forment un groupe souvent hostile au sujet lesbien, incarnant la norme hétérosexuelle, ce qui rend difficile la sortie du *closet* pour la femme. Dans *Escenas para turistas*, le centre médical (« Consulta »), le bar (« Imitación de una hora »), la gare routière (« Terminal »), le théâtre (« Otro día con sol de invierno ») ou encore le guichet de l'entreprise d'électricité sont des espaces publics à travers lesquels évolue la protagoniste, alter ego de l'auteure. Ces espaces extérieurs dressent un panorama de Cuba pendant la Période Spéciale, à la manière de clichés successifs qui semblent être des prises de vue de l'instant. Il convient de remarquer l'évidente hostilité de cet environnement :

> Tengo el número 126, van por el 4 y son las once de la mañana […] Ocho horas en medio de un cubículo lleno de enfermos que se cuentan las calamidades mientras pasa el tiempo y salen y entran los otros a los que también entrega un papelito.[189]

[189] Herranz-Brooks, *Escenas…op.cit*., 2003, pp.23-24.

L'espace public, quasi claustrophobe, dans lequel pullulent les bactéries, paraît clairement hostile à la narratrice. L'exagération de la petitesse de l'endroit, ainsi que l'attente interminable, font de l'espace-temps un véritable calvaire pour la jeune femme qui souhaite obtenir une consultation avec le médecin. Il en va de même, lorsque la narratrice décrit son attente à la gare routière, où les gens sont groupés comme des animaux dans l'espoir de prendre un bus qui ne viendra jamais : « Hasta las doce del mediodía no pasa nada que nos lleve »[190]. Les personnes ne sont plus des individus mais une masse dans laquelle chacun perd son identité personnelle, à l'image d'un troupeau d'animaux : « Estamos en medio de un montón de gente con paquetes, niños y perros como si todo fuera lo mismo »[191].

Dans *Mujeres sin trama*, le commissariat[192], les bus[193], l'atelier de photos[194] sont les principaux espaces publics où les femmes lesbiennes sortent de leur espace privé, la chambre. Dolores et Moraima sont emmenées au commissariat alors qu'elles partageaient un moment intime dans leur alcôve, près de Varadero. Les deux jeunes femmes sont apeurées car elles pensent être emmenées au commissariat pour pratiques lesbiennes.

Chez Rivera-Valdés, l'espace social est également souvent hostile et repousse les femmes dans leur *closet*, dans leur « cuarto ». Dans « Como en la cárcel » (2001), la narratrice, en prison, entretient une relation cachée avec María Clara malgré le risque que cela comporte : « Y nos amábamos con una intensidad que sólo me explico por las circunstancias. […] Sabíamos que la consigna entre las presas políticas era mantener una moral intachable »[195]. La narratrice en vient même à renier son identité : « no sentía nada en común con la gente gay »[196]. La pression exercée par les autres femmes de la prison a entraîné chez la narratrice un rejet jusqu'à l'oubli de sa relation lesbienne avec María Clara. Par la suite, cette pression s'est révélée être un traumatisme puisqu'elle refuse d'assumer cette relation et, encore moins, une identité gaie. L'espace oppressant de la prison reflète parfaitement la pression sociale subie par les femmes lesbiennes.

[190] *Ibid*., p.44.
[191] *Ibid*., p.44.
[192] Herranz-Brooks, *Mujeres...op.cit.,* 2011, pp. 83-84.
[193] *Ibid*., p.103.
[194] *Ibid*., p.164.
[195] Rivera-Valdés, *Historias de mujeres…op.cit*., p.94.
[196] *Ibid*., p.97.

L'espace social n'est pas seulement la rue ou encore les bus, il est parfois un espace naturel qui revêt, dès lors, une toute autre signification dans les œuvres du corpus.

II.2.2 Espaces naturels

Les espaces naturels sont largement représentés dans *Escenas para turistas* puisque Herranz-Brooks dresse une cartographie de l'île en faisant voyager ses personnages par Pinar del Río et ses « mogotes », les Cayos, Tarara, Baracoa, Varadero, Toa ou encore Camarioca…Les protagonistes des deux œuvres de notre auteure et ses nombreuses conquêtes font régulièrement l'amour dans des espaces naturels que l'on pourrait interpréter comme une naturalisation des relations homosexuelles. Eva Pertusa explique que cette naturalisation a pour but de s'opposer au système sexe/genre, développé par Gayle Rubin, qui se base sur une inadéquation entre sexe naturel et genre social. En mettant en scène ses personnages dans la nature, Herranz-Brooks « naturalise » la relation sexuelle entre les deux femmes.

Le parc, lieu de rendez-vous de nombreux homosexuels, est un autre espace naturel récurrent dans les œuvres de nos auteures. Dans « El palo de aura » les quatre amies de la narratrice, Sobeida, Elaine et Ela aiment se retrouver sur un banc dans un parc. Cet espace ouvert s'oppose à l'espace fermé de la discothèque où les jeunes femmes aimeraient aller mais ne le peuvent pas, faute de moyens. La discothèque applique des tarifs pour les touristes et les locaux ne peuvent plus y accéder. Le parc symbolise donc le seul endroit naturel et gratuit où les Cubains peuvent se détendre sans payer.

> Irse a una discoteca de esas de provincia, pero no me quiero encerrarme allí a resbalar sobre los tragos de menta barata que se derraman en la pista de cemento público. Los lugares cómodos son en dólares y no Caridad, que es pediatra; ni su novia que vende, arriesgándose, botellitas de cubalibres, pueden darse el lujo.[197]

Les jeunes femmes assistent à l'expropriation de leur territoire car elles ne peuvent plus accéder aux discothèques, à cause de la dollarisation de l'île. En effet, l'entrée du dollar avec l'ouverture au tourisme de masse (et même encore après que le dollar ait été remplacé par les Convertibles) a bouleversé l'économie cubaine au point de creuser les écarts entre les classes sociales, notamment entre ceux qui travaillent dans le tourisme et qui perçoivent une monnaie forte (le dollar ou le convertible) et ceux des fonctionnaires qui perçoivent leurs salaires en

[197] Herranz-Brooks, *Escenas…op.cit.*, p.61.

pesos cubains. Les personnages semblent être dépossédés de leur territoire et de leur divertissement.

Ces parcs sont aussi, souvent, des refuges pour les jeunes femmes personnages de Herranz-Brooks, notamment lorsque Victoria, la protagoniste de *Mujeres sin trama*, est chassée hors de son foyer. Elle et Moraima errent de parc en parc et en désignent certains comme refuge, comme espace intime. Les parcs deviennent alors des lieux de vie au même titre qu'une maison. D'où le paradoxe entre intimité et extériorité : l'intimité du couple peut être vécue dans un espace extérieur. C'est d'ailleurs le cas, dans *Mujeres sin trama* où Victoria fait l'amour dans les parcs mais aussi dans les rues de La Havane, seul refuge que lui ait offert la vie. La sexualité lesbienne qui se pratique dans la rue est symbole de l'interpénétration des espaces publics et privés.

Finalement les équations espace fermé/intimité et espace ouvert/exhibition ne se vérifient pas dans la mesure où les jeunes femmes ont parfois plus d'intimité dans un lieu public comme le parc, par exemple, que dans un *solar* de La Havane. Même si la promiscuité est bien réelle, elles sont éloignées des regards des autres et ont plus de liberté dans les parcs.

Chez Rivera-Valdés, le parc est également témoin de l'intimité des femmes lesbiennes. Obdulia et Martica, les personnages de « La vida manda »[198] font l'amour et se prostituent également dans ces parcs qui deviennent leur foyer :

> Vivimos casi dos años en la calle, durmiendo en la calle, durmiendo en parques, en la estación de trenes […] Caímos bajo, la verdad. Por la mañana nos despertábamos de la mala noche, porque dormidas nunca nos quedábamos, por miedo a que algo nos pasara por un apretón en una teta, una chupada debajo de una escalera. Nos comíamos una natilla, nos tomábamos un te yo me iba para la universidad, porque seguía yendo a la universidad y Olema vagabundeaba por el malecón, por los parques, dormía siestas en los callejones de la Habana Vieja.[199]

Le paradoxe du *coming out* transparait ainsi grâce aux va-et-vient entre les espaces privés/publics et fermés/ouverts. Les personnages oscillent entre des espaces non hermétiques : des espaces de l'entre-deux, des interstices.

[198] Rivera-Valdés, *Historias de mujeres*…, *op.cit*., 2003.
[199] *Ibid*., pp.212-213.

II-3 Les interstices

II-3.1 La fenêtre

Selon Carmen Gaite ces espace de l'entre-deux, ces interstices, caractérisent le paradoxe du *coming out* mais également l'écriture féminine qui est un « hueco abierto en la pared de un edificio para que entren la luz y el aire, limítrofe entre el espacio cerrado y el abierto, entro lo conocido y lo inexplorado »[200]. Cet espace qui laisse passer la lumière, cet espace « fronterizo » est représenté dans les œuvres par la fenêtre comme lieu de frontière entre espace intérieur/extérieur mais aussi comme point de rencontre.

Elle représente l'ouverture de la chambre où les femmes ont des relations sexuelles vers l'extérieur, mais cette fenêtre est souvent voilée par des rideaux. Rivera-Valdés met en parallèle la relation sexuelle intime et la création littéraire qui se (dé)voile. Le rideau est un moyen pour les personnages lesbiens de préserver leur intimité et leur relation cachée. Le titre de la première nouvelle de l'auteure « Cinco ventanas del mismo lado » en dit long sur ces ouvertures vers le monde lesbien mais aussi sur les multiples interprétations du texte. Notamment dans la dernière nouvelle qui fait écho à la première : « Le contesté que me mudaría al de arriba de ella, vacío en aquel momento, que también tiene cinco ventanas del mismo lado »[201]. Ces fenêtres sont des puits de lumières, des interfaces entre espace intérieur et extérieur qui (dé)voilent les relations lesbiennes. Les femmes préservent leur intimité grâce aux rideaux et ne dévoilent que ce qu'elles veulent. La reprise du symbole des fenêtres dans le dernier récit de *Las historias prohibidas* crée un tissu narratif où la fenêtre apparaît comme véritable motif littéraire : un espace de l'entre-deux.

Herranz-Brooks, quant à elle, utilise la fenêtre comme un moyen de voir et non pas de laisser voir. C'est ainsi que la Polaca assiste à une scène sexuelle entre Victoria et Patricia. Grâce à l'ouverture des fenêtres, la Polaca et Moraima peuvent assouvir leur soif de voyeurisme et Victoria met en place la scène d'exhibition :

> Serían como las siete y oscurecía. Todavía no está Patricia sobre el colchón que entre las tres, Moraima, La Polaca y yo hemos puesto en la salita de la casa de mi madre, que se ha ido unos

[200] Millán Munio María Angeles, Peña Ardid Carmen (eds.), *Las mujeres y los espacios fronterizos*, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2007, p.8.
[201] Rivera-Valdés, *Las historia prohibidas*…, *op.it*., p.177.

> meses para Santiago con su familia. Nos sobra tiempo y pongo una vela cerca del colchón para que se vea mejor, desde el cuarto, lo que pasará en la sala.[202]

Victoria s'interroge elle-même sur son désir d'exhibition sexuelle : « Yo todavía no sé por qué lo hago. Yo creo que soy libre. […] Nunca sé si lo que hago es, en realidad, lo que deseo, o si es lo que debo hacer lo que me empuja a pensar lo que prefiero »[203]. La fenêtre est un moyen pour Herranz-Brooks d'exhiber sa relation sexuelle avec Patricia Majerovich et ainsi d'assouvir les désirs de voyeurisme de ses amies et ses désirs d'exhibitions. De la même manière, elle fait passer sa relation lesbienne de la sphère privée (la chambre) à la sphère publique (par le regard d'une tierce personne).

II-3.2 Le chemin

L'Autre image récurrente chez Herranz-Brooks est le chemin, notamment dans « Camino a casa ». Lorsque la narratrice rentre chez sa mère, elle s'interroge sur le cours de sa vie : « Todos estos días, durante el camino, pienso en un cambio de vida »[204]. Le chemin permet à la narratrice de réfléchir sur ses conditions de vie misérables. La pluie torrentielle ne fait qu'accroître son désir de changement. Ce chemin semble être un tunnel dont ne peut sortir.

Dans la nouvelle « Jueves », la narratrice, déprimée à cause de son amant, a une vision de son père décédé qui vient la saluer. Suite à cette apparition, elle décide de marcher dehors pour s'aérer l'esprit : « tratando de borrar la desgracia de volver allí o la desgracia de salir del otro lado escapando de mi actual amante y el no querer pensar más que en lo que veo : este caminito medio trunco medio asfalto medio gris »[205]. La répétition de « medio » renvoie à cet entre-deux, à cette demi-mesure. Le chemin représente un espace de l'entre-deux, un interstice, hors de l'espace-temps cubain. Il s'agit d'un espace personnel de la narratrice dans un contexte caractérisé par la misère, la faim et d'innombrables contradictions.

Les chemins parallèles sont également une constante dans *Escenas para turistas,* notamment dans « Cayo ». La narratrice, en vacances avec Ela, décrit les deux chemins qui existent pour accéder au cayo, sorte d'archipel caractéristique de la géographie cubaine. L'opposition entre

[202] Herranz-Brooks, *Mujeres…op.cit.,* 2011, p.125.
[203] *Ibid*., p.125.
[204] Heranz-Brooks, *op.cit*.,2003, p.12.
[205] *Ibid*., p.31.

« camino construido » et « camino sin construir »[206] renvoie à la différente qualité du chemin touristique et du chemin en terre pour les Cubains. Le chemin, espace de l'entre-deux, est aussi un espace de ségrégation qui anéantit les espoirs de changement, amorcés par la narratrice, dans la première nouvelle. Les deux chemins, celui emprunté par le touriste et celui emprunté par le Cubain, semblent être deux destins parallèles qui n'ont aucun espoir de se croiser.

Chez Sonia Rivera-Valdés, le chemin est également un espace qui permet de remonter le temps. Lorsque Lázara traverse Cuba en train avec sa tante, laissant derrière elle sa grand-mère, qu'elle ne reverra qu'après de nombreuses années aux Etats-Unis, elle fait l'expérience d'un chemin harassant. Lorsqu'elle y retournera ce trajet/chemin sera pour elle une expérience atemporelle, une sorte de remontée dans le temps, où tous les souvenirs referont surface.

L'espace dans les œuvres de notre corpus est intimement lié à la construction psychologique des personnages, notamment pour les femmes lesbiennes qui évoluent entre espace privé et espace public, entre un « inside» et un « outside» qui matérialise leur *coming out*. La plupart des narratrices sont des femmes qui placent le désir sensuel et sexuel du corps au centre de leurs récits. Ce « continent noir », selon l'expression freudienne, s'éclaircit à la lumière des sensations expérimentées par les corps féminins, laissant entrevoir par transparence, les contours du désir féminin sous toutes ses formes. Toutefois, la construction du corps cubain doit s'envisager dans une perspective diachronique, où corps sexué et corps national s'imbriquent l'un dans l'autre.

[206] *Ibid*., p.58.

Chapitre 2 : Cartographie du désir féminin

I- Le désir prend corps

I-1 Corps désiré et désirable

I-1.1 Le corps hors norme

La représentation du corps chez les auteurs cubains et/ou cubano-américains est souvent liée à une image fantasmée de la femme, elle répond aux canons du désir issu du système patriarcal et hétérocentré des sociétés cubaine et américaine. Or, chez nos auteurs le corps n'est plus idéalisé mais plutôt désacralisé. Cette tendance inverse permet de redonner au corps de la femme une réalité différente de celle issue du système hétérocentré. Il ne suit donc pas les règles patriarcales, ne représente plus un idéal politique, une nation idéale, une mère-patrie[207] (les liens nourriciers réduisent la femme à sa fonction de génitrice), il expérimente la marginalité. Rivera-Valdés et Herranz-Brooks lui redonnent une singularité dans le sens où le profil de leurs personnages ne correspond pas aux codes érigés par la société. Dans « El olor del desenfreno » le corps de la protagoniste est un corps déformé, obèse qui dégage une odeur pestilentielle. Le narrateur de cette nouvelle est un Cubain, Rodolfo, qui décide de se confier à Marta Veneranda, sur les conseils de son amie Mayté (la narratrice de « Cinco ventanas del mismo lado »). Un après-midi, sa voisine frappe à la porte et lui demande si elle peut attendre le serrurier chez lui car elle a oublié ses clefs à l'intérieur de l'appartement. C'est alors que Rodolfo, marié à Iris, éprouve à la fois dégoût et attraction pour cette femme: « Le hediondez emanaba por la mujer, recostada ahora al espaldar del sofá con las piernas entreabiertas, imposibles de cerrar el debido al diámetro de los muslos, invadió la sala »[208], mais « el hedor había desaparecido, transformado en un aroma penetrante »[209]. Le portrait hyperbolique de ce corps peu désirable, et pourtant désiré, permet à l'auteure de jouer avec la notion de marginalité. Au lieu de repousser le narrateur, cette marginalité attire Rodolfo qui finit par éprouver du désir sexuel pour le corps de cette femme. La description de ce corps hors norme est détaillée au point de nous renseigner sur « los pliegues de la vulva abierta »[210]. Rien n'est

[207] De nombreux Cubano-américains, dans leurs œuvres, idéalisent Cuba et l'associent généralement à une mère-patrie utilisant des métaphores nourricières. Cette terre natale alimente les rêves et les souvenirs de cette «génération 1.5 ». Voir Cristina García, Oscar Hijuleos, Pablo Medina….

[208] Rivera-Valdés, *op.cit.,* 1997, p.32.

[209] *Ibid*., p.33.

[210] *Ibid*., p.33.

laissé de côté, tout peut être dit dans cette nouvelle. Le corps, esthétiquement différent, expérimente aussi le plaisir d'être désiré et semble engloutir tout ce qui l'entoure, surtout lorsque Rodolfo lui fait l'amour : « Me hundí en su cuerpo »[211]. Les deux personnages s'abandonnent au désir, à cette attraction sexuelle incontrôlable dont le corps est acteur et témoin. Cette scène rocambolesque trouvera écho dans la dernière nouvelle de Rivera-Valdés, « El quinto río », lorsqu'Iris confie à Marta Veneranda qu'elle a retrouvé un préservatif usagé dans le portefeuille de son mari et qu'elle le soupçonne d'avoir une relation homosexuelle.

Victoria, la protagoniste de *Mujeres sin trama*, est une jeune adolescente qui, découvre le corps nu de Moraima, sa cousine. Au lieu d'idéaliser la nudité du corps féminin en le présentant comme un corps dénuée d'imperfection, elle rompt avec la tradition du nu féminin. Chez Jacqueline Herranz-Brooks, la saturation de corps nus dans l'œuvre n'a pas pour but de reproduire à l'identique cette hyper-représentation de la féminité mais au contraire de donner à voir un corps de femme, vu par une femme. Victoria décrit la poitrine de sa cousine en utilisant des adjectifs peu valorisants : « Una tetas algo flácidas y más grandes de lo que esperaba, unos muslos que además de ser pardos amarillentos eran blandos y velludos » [212]. La perception de Victoria est spontanée. Elle découvre pour la première fois ce que peut être un corps de femme et que le Beau est une valeur relative qui n'a pas forcément à voir avec le désir sexuel. En mettant en scène ce type de corps féminins qui génère, malgré les apparences, du désir sexuel l'auteur refuse la domination masculine. La représentation du corps nu est donc une revendication sociale et politique féministe dans le sens où les œuvres donnent une vision de la femme par la femme tout en (re)signifiant la notion de désir.

Le corps de la femme est donc présenté dans les œuvres des auteures comme une source de désir. Il crée du plaisir sexuel mais aussi du plaisir intellectuel. En effet, la relation entre corps et création artistique semble être une constante dans les œuvres de notre corpus. Le corps devient alors un moyen d'expression au même titre que l'écriture ou la parole.

I-1.2 Corps et création artistique

Dans *Mujeres sin trama,* la création artistique, notamment littéraire, s'inscrit dans le processus de séduction entre Victoria et Moraima. La jeune adolescente tente de séduire sa cousine en lui écrivant des vers, qu'elle reconnaît elle-même être de mauvaise qualité. Ce lien

[211] *Ibid*., p.34.
[212] Herranz-Brooks, *op.cit.,* 2011, p.16.

entre désir sexuel/amour et création artistique semble être déjoué par l'auteure qui, au lieu de nous présenter une création artistique dense et riche, nous présente les vers de Victoria qu'elle qualifie de vains essais : « Esta [historia] está en el punto en el que me vengo, por primera vez, manipulada por otra mujer quedando satisfecha, que escribí un poema abstracto sobre el tema […] escribía yo para hacerla escribir a ella »[213]. La relation entre désir et création est ici complémentaire. Victoria a conscience de la mauvaise qualité de ses écrits et souhaite que sa cousine produise. Ecriture, corps et désir sont imbriqués pour donner naissance à une matière en devenir, un corps de femme qui désire et crée ; un corps qui jouit intellectuellement pour atteindre l'extase. Cette symbiose entre corps et esprit participe à la définition de la jouissance et du désir féminin. Le corps de femme décrit dans les œuvres, initie une lutte symbolique contre le corps objet de la femme convoité et utilisé par les hommes et revendique, par la même, une matière pensante et désirante.

Cira de Burgos, amie de la narratrice, est une artiste qui se produit régulièrement à Cuba. Sa poésie est associée au corps car elle se met en scène régulièrement en déclamant des vers. Les paroles de Victoria nous offrent une vision intéressante de la relation entre art et corps : « La poesía de Cira consiste, según dijo Olimpia, en desnudarse […] su habilidad consistía en convertir su poesía en performance. Que su performance era su vida »[214]. La réflexion de Herranz-Brooks est d'ordre philosophique dans la mesure où elle envisage la création artistique dans son intégralité, dans ses dimensions expérimentales, et non pas uniquement dans sa finalité. Les corps, dans l'œuvre écrite, font une performance, au sens artistique du terme, donnant ainsi une plus grande profondeur à l'œuvre littéraire. Le traitement du corps, dans l'œuvre, donne du relief et de la consistance aux personnages au point de les faire sortir du cadre exclusivement littéraire. C'est dans cette lignée que s'inscrit l'auteure qui s'emploie à brouiller les frontières génériques, dans le but d'ériger une œuvre hybride, où le corps cristallise les revendications de l'auteure.

Corps, temps et espace contribuent à la réussite de la performance qui peut également prendre la forme d'une saynète dans l'œuvre de Herranz-Brooks. La chambre d'Iván est une scène théâtrale sur laquelle « representamos una obrita en el cuarto de Iván sin condiciones »[215] ; il devient également un espace intertextuel où Moraima et Victoria ont recopié des extraits d'ouvrages sur les murs :

[213] *Ibid*., p.17.
[214] *Ibid*., p.45.
[215] *Ibid*., p.50.

> De Charly (« estoy verde, no me dejan salir »), de Garcilaso (« oh, dulces prendas por mi mal halladas »), de Alfonsina (« en el fondo del mar »), de Lourdes Casal (« cargo esta marginalidad inmune a todos los retornos »), un fragmento de *El bosque de mil demonios* y unos versos de una antología de poesía africana donde la lluvia es una escalera que desciende de los cielos a la tierra.[216]

Notre auteure met en rapport des auteurs de différents siècles et de cultures différentes, c'est justement cet art de brouiller les frontières entre les genres qu'elle développe tout au long de ses œuvres.

Sonia Rivera-Valdés s'intéresse, tout autant qu'Herranz-Brooks, au lien entre corps et création artistique, notamment dans « Ana en cuatro tiempos » où elle rend hommage à Ana Mendieta[217], artiste cubano-américaine qui utilise son corps pour des performances artistiques. L'enfance de cette artiste, déchirée entre Cuba et Etats-Unis, est retracée dans cette nouvelle qui met en exergue les difficultés éprouvées par la jeune fille à s'intégrer dans sa famille d'accueil :

> La asustaba el silencio, no estaba acostumbrada a él. Ni al de la nieve ni al de las comidas de conversaciones escasas, sostenidas en voz baja, durante las cuales no podía dejar de extrañar las discusiones entre su madre y su abuela, que tanto la atormentaron cuando las vivió.[218]

Ses souvenirs d'enfance, notamment avec Domitila la servante et nourrice qui lui a appris à fabriquer des poupées selon la tradition Yoruba, sont ancrés à Cuba ; sorte de terre rêvée, fantasmée et regrettée par la jeune fille contrainte de quitter l'île dans le cadre de l'Opération Peter Pan. Le corps, dans cette nouvelle devient l'arme de l'artiste pour décrire ses émotions face au déchirement identitaire.

---

[216] *Ibid*., p.59

[217] Ana Mendieta (1948-1985), née à Cuba et exilée très jeune aux Etats-Unis, fait partie de ces femmes de la génération « half past one » de la diaspora cubaine. Cette artiste-performatrice, adepte du *body art* et *land art*, pousse la féminité du corps dans ses retranchements, notamment dans la série « Siluetas» (1973-1980) où le corps de la femme devient silhouette ensanglantée, enflammée ou encore enterrée. Dans l'exposition « Ana Miendieta Blood and fire » les rondeurs et la poitrine des corps dans ses œuvres contrastent avec la violence du sang. L'artiste s'éloigne des représentations traditionnelles du corps de la femme vues par les hommes comme objet de jouissance sexuelle ; elle redonne à la femme une féminité naturelle ancrée dans la matérialité de la roche ou encore liée aux éléments de la nature. Redonner de la pureté au corps féminin passe inévitablement par une transformation violente, matérialisée par le sang et le feu. L'artiste brouille également la construction du masculin/féminin dans « Facial cosmetic variation » puisqu'elle se représente avec des moustaches et une barbe ; signes extérieurs, généralement attribués à l'homme viril.

[218] Rivera-Valdés, *op.cit*., 2003, p.62.

La nouvelle « El Quinto río », qui a été ajoutée après l'envoi de la première version de l'œuvre à la Maison des Amériques, est le fruit du désir entre deux femmes. En effet, Catalina, la narratrice, suite à sa relation avec Mayté (la narratrice de « Cinco ventanas del mismo lado ») décide de se (dé)voiler à Marta Veneranda tout en sachant que sa confession sera publiée :

> Usted no sabe cuánto le agradezco que haya aceptado hablar conmigo, a pesar de la falta de interés en añadir historias nuevas a esta próxima edición del libro […] El hilo conductor de *Las Historias prohibidas*, en el aspecto temático, es la capacidad del ser humano para actuar en un momento determinado de una forma que nunca pensó hacerlo, las sorpresas que una se da a sí misma.[219]

La narratrice n'hésite pas à livrer ses multiples expériences amoureuses et surtout ses premières relations lesbiennes qui, selon elle, relèvent des circonstances extérieures. Le corps de la narratrice est objet de désir dans la narration mais aussi création littéraire dans la mesure où elle a conscience que sa matière corporelle va devenir textuelle : « De todas formas, antes de comenzar quiero repetir mi agradecimiento a Iris […] El haberla convencido a usted de que mi problema cautivaría a los lectores, sin saber si va a ser verdad, se añade a los favores que me ha hecho »[220].

Peut-on alors parler d'« écriture du corps »[221] au sens où l'entend Irigaray ? Doit-on faire abstraction du contexte culturel afin d'envisager la corporalité du texte comme étant une écriture féminine qui fait corps ? Cette théorie, à mon sens, ne peut s'appliquer aux œuvres de nos auteures qui intègrent les corps féminins dans un contexte social et politique particulier : la Période spéciale à Cuba, New York comme ville d'accueil, les relations difficiles entre les deux corps diplomatiques, entre les deux corps nations… Ce corps féminin appartient à un corps social et culturel mais il appartient aussi au corps politique (éducation marxiste à Cuba puis environnement social et économique globalisé à New York).

[219] Rivera-Valdés, *op.cit.,* 1997, p.147.

[220] *Ibid*., p.148

[221] En France, les critiques féministes des années 70, représentées entre autres par Hélène Cixous, Luce Irigaray et Annie Lebrun, ont développé le concept d'« écriture féminine », une écriture qui émanerait non pas de l'expérience des femmes dans la société, mais de leur corps-même, une écriture ancrée dans la chair et modulée jusque dans la phrase par les rythmes biologiques.

I-2 Corps maltraités, corps mercantiles, corps hybrides

I-2.1 Souffrances corporelles

Dans *Escenas para turistas*, le corps de femme, et en particulier celui de la mère de la protagoniste, subit les conséquences désastreuses d'une économie qui s'effondre : « ella misma deshuesada y seca, a punto de salir de su locura para entrar en la locura del pan »[222]. Le corps décrit est un corps émacié et aliéné par la faim et le manque. De même, les Cubains, affamés, voient leur corps se modifier au point de devenir des êtres déshumanisés : « quienes han perdido, casi todos, los dientes, el pelo y gran parte de la memoria emotiva, mientras el hambre les hace maldecir unos a otros »[223].

Le corps des femmes peut également devenir un objet mercantile à travers la prostitution, réalité qui apparaît de nombreuses fois dans les œuvres. La prostitution à Cuba n'est pas née avec la Période Spéciale. Depuis le XIX^{ème} siècle, La Havane était un port très attractif pour les marins avides de découvertes sensorielles. La prostitution fait partie de l'histoire de l'île et évolue en fonction des changements politiques, elle connaît une éclosion sous Batista où les maisons closes se développent. La révolution de 59 prend parti d'éradiquer ce « mal social » et de créer la « femme nouvelle » calquée sur le modèle socialiste qui élimine toute forme d'exploitation[224]. Or, la crise économique de 90, entraînée par la chute du bloc soviétique, ne connaît aucun antécédent et c'est dans ce contexte qu'un nouveau phénomène apparaît : le travail des *jineteras*. De fait, Sonia Rivera-Valdés, dans sa nouvelle « La vida manda » dresse le portrait d'une réalité sordide. La narratrice Obdulia raconte à Marta Veneranda ses multiples expériences sexuelles avec des hommes et des femmes ainsi que sa relation amoureuse avec Olema. Les deux femmes vivent dans la rue car elles ont été rejetées respectivement de leur maison. Dans cet environnement hostile, la vente de leurs corps à de riches étrangers semble être le seul moyen de survivre et de rester ensemble :

> No preguntaba [Olema] de dónde habían salido [las flores] ni la comida tampoco, pero yo siempre explicaba, algún turista al que acompañe, ya sabes como son, tienen dinero y no les importa pagar bien cuando una les sirve de guía, o había limpiado una casa o qué sé yo

[222] Herranz-Brooks, *op.cit.,* 2003, p.13.

[223] *Ibid*., p.13.

[224] Pour de plus amples informations, consulter l'article suivant: Gay-Sylvestre Dominique, « La prostitution à Cuba » (1959-2011), DIRE, 2012, No.3, pp.32-43.

> cuántas mentiras nos decíamos que ninguna creía porque las dos sabíamos que los turistas y las turistas dan dinero cuando una se la mama y más cuando te la meten.[225]

Le corps de la femme, dans cet extrait, devient un objet mercantile[226] mais ce corps n'est pas exclusivement loué à un homme. Le corps de la femme cubaine est ici soumis aux désirs du corps étranger, indépendamment de son sexe. De cette manière, la femme se soumet aux désirs du riche touriste qui lui permet de survivre dans un contexte économique, où seuls les plus forts résistent. Le corps de la *jinetera* cristallise le paradoxe entre les deux blocs, socialiste et capitaliste, puisqu'il est justement le point de rencontre entre ces deux idéologies en conflits. En effet, les deux femmes n'ont pas d'autre choix que d'accepter les dollars des touristes en échange de services sexuels. Cette violation corporelle et idéologique est mise en lumière et, en même temps, occultée par les deux jeunes femmes qui ne se posent aucune question, quant à l'origine des cadeaux.

De même, Olema suit ses études tout en se prostituant : « En estos días por primera vez se me ha ocurrido buscar trabajo en algo relacionado con la licenciatura que terminé de estudiar jineteando »[227]. La simplicité du langage et l'intégration du *jineterismo* dans la phrase comme un fait quotidien est un moyen pour l'auteure de mettre en lumière cette réalité.

Dans les œuvres de Jacqueline Herranz-Brooks, le corps est intimement lié à l'espace. Ainsi les corps des personnages *underground* qui évoluent pendant la Période Spéciale subissent les conséquences de la pauvreté, comme Tomasito, un ami de Moraima et Victoria. Le jeune homme héberge les deux femmes qui se sont retrouvées dans la rue[228]. Celui-ci travaille la journée dans un kiosque et se prostitue la nuit. La description sordide et violente de l'espace n'est que le reflet de cette misère sociale, ces « necesidades » qui ont entraîné de nombreuses Cubaines mais aussi des Cubains dans le *jineterismo* des années 90 :

> El [Tomasito] tenía un asunto que resolver afuera, debajo del agua y a buscar machos. […] Esa noche la pasamos viéndolo cagar la leche que se iba tragando por el culo de a poquitos. […] entró un tipo flaco, que se abrió la portañuela, volteó a Tomasito al que medio le bajó los

[225] Rivera-Valdés, *op.cit.,* 2003, pp.214-215.

[226] Voir Pheterson Gail, *Le prisme de la prostitution*, édition augmentée de la version anglaise, traduit par Nicole-Claude Mathieu, Paris : L'Harmattan, 2001. Elle s'attache à replacer la prostituée, « la travailleuse du sexe », dans un contexte de souffrance psychologique. Ces femmes sont en réalité des « victimes prototypiques du patriarcat et du capitalisme ». Pheterson Gail, *op.cit*., p.90.

[227] *Ibid*., p.225.

[228] Rappelons que la mère de Victoria a jeté sa fille hors du foyer après avoir pris connaissance du lesbianisme de cette-dernière.

> pantalones y mientras la cabeza de Tomasito topaba contra una de las paredes de la sala, el tipo le metía la pinga a empellones desconcertantes. […] se dobló sobre el lomo del maricón, que se apoyó en sus propias piernas temblonas como quien va a vomitar y se sujeta para no dejarse ir contra el piso de frente. […] Cuando al tipo alto se le pasó el tembleque sobre la espalda de Tomasito, salió de su culo y se la metió en los pantalones […] Tomasito, entonces, comenzó con el trasiego. […] Espero unos segundos y empezó a echar mierda líquida con semen.[229]

De nombreux essais et articles ont évoqué la prostitution féminine dans l'histoire de Cuba et notamment pendant la Période Spéciale où les femmes cherchaient à se marier avec les étrangers. Cependant, Jacqueline Herranz-Brooks décide de mettre en lumière une prostitution cachée, oubliée : la prostitution masculine. Sa description réaliste et sordide de la maltraitance de Tomasito rend le texte parfois inconfortable pour le lecteur : l'intention de Jacqueline Herranz-Brooks est de choquer contrairement à Sonia Rivera-Valdés.

Les auteures vont encore plus loin dans le traitement du corps féminin puisqu'elles le transforment au point de le rendre, parfois, hybride ; oscillant entre féminin et masculin.

I-2.2 Des corps androgynes

En effet, dans les œuvres de nos auteures, le corps féminin met à l'épreuve le déterminisme biologique. La représentation du corps chez Herranz-Brooks instaure un « trouble dans le genre [230]». Chez Sonia Rivera-Valdés, alors que ces deux premières œuvres ne remettent pas en cause les représentations du féminin et masculin, nous assistons dans son dernier roman, *Rosas de abolengo*, à une évolution de la conception du corps féminin, lorsque Lázara décide de confier son histoire à Marta Veneranda. Elle lui montre son étonnement : « que obsesión la de las mujeres con la pinga, de carne o plástico, y da lo mismo si son heterosexuales que lesbianas »[231]. Le phallus, symbole lacanien du pouvoir, perturbe la représentation du corps féminin. En effet, la présence d'un élément, traditionnellement attribué au sexe masculin, transforme le corps de la femme en un corps hybride. D'ailleurs, lors de son quatorzième entretien avec Marta Veneranda, « Lázara cuenta cómo trató de satisfacer sus necesidades sexuales sin involucrarse emocionalmente y el porqué de sus fracasos » :

[229] Herranz-Broooks, *op.cit*., 2011, pp.37-38.
[230] Expression tirée du livre *Gender trouble* de Judith Butler.
[231] Rivera-Valdés, *op.cit*., 2011, p.20.

> Decidí que por el momento el sexo de la persona era irrelevante; a fin de cuentas, magníficos bigotes postizos hay, me dije, y es cierto. Ahora soy experta en ellos, pero para ser usados como yo quería, ni funcionó ni uno. Y ese problema venía después del primero: encontrar la mujer que estuviera dispuesta a ponérselo.[232]

C'est ainsi qu'Evelyn, la nouvelle petite amie de Lázara, se met une moustache afin de satisfaire l'obsession sexuelle de Lázara. Rappelons que cette obsession est née de l'initiation sexuelle avec Ernesto, l'homme à la moustache. La représentation de la femme à moustache peut être interprétée comme un symbole fort de ce corps hybride. L'auteure utilise le burlesque pour mettre en avant cette instabilité du corps féminin, une sorte de *continuum* corporel. En effet, corps de femmes et corps d'hommes, malgré leurs différences biologiques, peuvent adopter des caractères féminins et/ou masculins.

Chez Jacqueline Herranz-Brooks, Victoria, la jeune protagoniste, utilise un jouet sexuel avec Moraima puis, avec Dolores. La scène hautement burlesque est celle du chapitre *Dolores Hurtado* intitulé « La búsqueda del dinero, del consolador y el regreso a casa ». Victoria et Dolores, lors d'un voyage, doivent se rendre au commissariat pour répondre aux accusations des policiers qui les soupçonnent d'entretenir une relation lesbienne. Avant de partir au commissariat, Dolores avait jeté le jouet sexuel par la fenêtre et lorsqu'elles reviennent à l'auberge, elles le découvrent dans le bec d'une poule : « Los tipos agarran la basura y salen con el camión, pero las mujeres se quedan en el patio y empiezan a perseguir a unas gallinas que corren para un lado y para el otro con nuestro consolador en el pico »[233]. L'hybridité du corps atteint son paroxysme dans la mesure où volatile et sexe masculin sont mélangés pour donner naissance à une poule dotée d'un attribut masculin. L'intérêt, ici, est de relativiser les normes qui régissent la délimitation des contours corporels en fonction du sexe biologique de la personne. En effet, Herranz-Brooks revendique une certaine liberté du corps de la femme, non assujetti à ces normes sociales dans ses œuvres.

Le corps dans les œuvres est pensé au-delà des limites sociales puisqu'il ose l'hybridité ; il ose la confusion entre masculin et féminin. Nous verrons donc comment s'articulent ces corps et quels sont leurs rapports, notamment entre homme/femme et femme/femme.

---

[232] *Ibid*., p.222

[233] Herranz-Brooks, *op.cit*., 2011, p.96.

II-Initiation sexuelle

II-1 Les initiateurs et initiatrices sexuels

II-1.1 Les hommes initient les femmes à leur sexualité

L'initiation sexuelle, selon le psychanalyste Freud, débute à l'âge de trois ans quand l'enfant découvre les limites de son propre corps. Dans les œuvres de nos auteures, la femme éveille ses sens grâce à sa relation à l'autre. Chez Sonia Rivera-Valdés, principalement dans *Las Historias Prohibidas de Marta Veneranda,* l'initiateur est un homme, d'où la relation verticale entre homme et femme. Par exemple, dans « La más prohibida de todas », Martirio se rappelle ses premières relations sexuelles avec le Directeur de son école, son aîné de plusieurs années. La jeune fille, vierge, entame une relation avec cet homme qui exerce sur elle un pouvoir d'attraction lié à son statut social et à son âge.

> Y el enamorarme de muchachos de mi edad, sino de hombres que me llevaban diez años por lo menos, empeoraba el cuadro porque más que acostarme, yo buscaba a alguien con quien levantarme y tomar el café de la mañana, con quien ir al cine y comentar después la película, alguien a quien abrazar al despertarme y contarle el sueño que me había aterrorizado en la madrugada.[234]

L'initiation amoureuse et sexuelle de Martirio s'avère être destructrice ; la jeune femme tombe enceinte de son directeur d'école alors qu'elle n'a que dix-huit ans :

> El problema fue que en sueños y despierta andaba vehemente detrás de un amor imposible, avasallador y único que sumara mi destino de heroína de cine, y en la búsqueda me enredé con un montón de hombres, casi todos casados, para terminar frustrada y en ocasiones metida en unos líos que no quieras tú saber, el peor de todos cuando, a los 18 años, quedé embarazada.[235]

La désillusion est liée à une initiation sexuelle violente tant dans les discours des hommes que dans le résultat. La jouissance sexuelle est unilatérale puisque les hommes, pour la plupart mariés, ne prennent pas en compte les conséquences de leur désir sur le corps des femmes. Le corps de Martirio est alors réduit à un objet de jouissance pour l'homme de dix ans son aîné. Martirio est née de la souffrance, sa mère a eu un accouchement si difficile qu'elle l'a nommée ainsi. Toutes les expériences de Martirio sont des relations de subordinations où

[234] Rivera-Valdés, *op.cit*., 1997, p.111.
[235] *Ibid*., pp.109-11.

l'homme initie la femme en fonction de ses propres envies. Ayant une relation avec des hommes dotés d'une riche expérience sexuelle, Martirio se soumet à leurs fantaisies oubliant son corps et ses propres désirs : « Los dejaba hacer casi todo lo que les placía y sólo resistía cuando trataba de voltearme y poner por detrás lo que con mayor frecuencia se pone por delante. Eso lo permití hacer hasta años después, ya fuera de Cuba » [236].

L'autre type d'initiateur est incarné par Shrinivas. Ce jeune homme d'origine indienne ne semble pas partager la vision dominatrice de la sexualité et du corps féminin. En effet, il semble évoluer en dehors du système patriarcal dans sa relation à la sexualité. Influencé par la philosophie hindoue, les rapports humains sont différents et la sexualité entre les deux personnes semble être plus respectueuse. Martirio décrit sa relation avec ce jeune homme qui issu d'une autre culture, entretient un rapport diffèrent à la femme, un rapport intimement lié à l'érotisme :

> Su capacidad para la intimidad me era desconocida. […] Las conversaciones se mezclaban con besos. Llorábamos, compadecidos uno del otro y con los ojos enrojecidos nos entregamos al amor de nuevo […] me sentí suya y lo sentí mío y me dejé hacer y él se dejó también. La fuerza de las caricias lastimaba. Boca arriba, boca abajo, acostado sobre mi espalda lo sentí dentro de mí y entré yo en él con mis manos que recibió gustoso.[237]

La connexion entre les deux êtres est sexuelle mais aussi spirituelle puisqu'ils fusionnent. Cette fusion est possible grâce à l'héritage culturel de Shrinivas qui, dans son comportement sexuel, révèle un comportement social. De cette union se dégage le « Shakti » qui désigne l'énergie dynamique féminine qui s'oppose au principe mâle passif dans son rôle de semence. La fusion entre Martirio et Shrinivas peut être mise en rapport avec l'union entre Shiva et Parvati dans la religion hindouiste, union entre féminin et masculin qui donnent naissance à l'énergie vitale, à l'absolu. La représentation iconographique de cet être fusionné est une figure androgyne qui semble déstabiliser les catégories féminins/masculins de la zone caribéenne et occidentale. La présence de Shrinivas permet de relativiser la domination masculine et ainsi de l'inscrire dans un système de pensée établi. Cela permet à l'auteure d'expliquer la domination masculine par la sexualité comme construction sociale, rejoignant ainsi de nombreux théoriciens du genre qui visent la déconstruction des catégories génériques.

[236] *Ibid*., p.113.
[237] *Ibid*., pp.120-121.

Sa présence ouvre un espace de réflexion quant aux relations intimes entre hommes et femmes et quant à la sexualité, comme construction sociale inhérente à une société.

II-1.2 Les femmes dictent leurs règles

Dans sa deuxième œuvre, *Historias de mujeres grandes y chiquitas*, et notamment dans « El octavo pliegue », Sonia Rivera-Valdés va plus loin dans sa critique en mettant en scène une relation hétérosexuelle inversée. L'initiateur devient une initiatrice sexuelle, cette fois-ci plus âgée que l'initié. Lucía, la protagoniste est professeure de musique et est invitée par son élève, Verónica, à une soirée. C'est ainsi que Lucía rencontre, Ricky, le petit ami de Verónica. Entre eux s'installe une alchimie et une complicité annonçant une relation passionnelle : « Lucía levantó la vista, encontró los ojos de Ricky fijos en ella y supo que iba a acostarse con él »[238]. Leur première rencontre se fera dans la même salle de bain de l'appartement de Verónica et cette relation extraconjugale continuera jusqu'à ce que Lucía trouve un homme de son âge afin de construire une relation sérieuse. C'est ainsi que Lucía devient l'initiatrice sexuelle de Ricky, car elle réveille des sensations encore inconnues jusque-là pour lui. Il s'agit d'une initiation au plaisir charnel, au plaisir corporel, au réveil de sens :

> Los movimientos del cuerpo emanaban una libertad lindante con un descaro exento de vulgaridad, que auguraba un excelente amante, pues la maestra tenía la convicción de que para hacer el amor de la manera que la satisfacía a ella hacía falta una cierta desfachatez esencial.[239]

La libération sexuelle du désir féminin est mise en avant dans cette nouvelle. La femme n'est plus l'initiée mais l'initiatrice et devient également très indépendante. Elle ne dépend plus de l'homme et la relation de subordination homme/femme est complètement détruite dans cette nouvelle. En effet, Lucía décide de rompre avec Ricky, puisqu'elle a rencontré un homme de confiance, mais ce-dernier se montre exagérément grossier et devient jaloux alors que lui-même avait une relation avec Verónica. L'indifférence de Lucía face à cette réaction sexiste et injustifiée nous montre que le personnage féminin construit son identité propre en dehors du cadre initiateur/initiée, dicté par un système basé sur le patriarcat : « Lucía, ya de pie, se irguió de modo que aquel momento su estatura llegó casi a los cinco pies, lo miró a los ojos y

[238] Rivera-Valdés, *op.cit*., 2003, p.100.
[239] *Ibid*., p.102.

dijo, con la voz profunda de siempre […] :-**Lo que tu creas o digas yo me lo paso por el octavo pliegue del culo** »[240].

L'autre cas d'initiation sexuelle est celui de Lázara, dans *Rosas de Abolengo*, qui connaît sa première relation sexuelle avec un homme, Ernesto. L'initiation s'avère une fois de plus infructueuse : « Yo salí incolumne de la prueba, pero reafirmada en que aquello no era lo mío»[241]. Cependant son obsession pour la moustache vient de cette expérience. Alors qu'elle éprouvait du dégoût en l'embrassant, elle apprécie par la suite le jeu sexuel : « el gusto que lo cogí al jueguito del bigote »[242].

Le corps de la femme est soumis à diverses oppressions malgré quelques personnages qui s'en éloignent. Il cristallise diverses formes d'oppressions et ne peut s'envisager en marge d'un discours politique ancré dans une réalité sociale et historique.

II-2 La domination masculine mise à mal : critique des systèmes d'oppression

II-2.1 Corps sexué : allégorie nationale

Dans quelles mesures la domination masculine rendue par le rapport initiateur/initiée (dominant-dominée) est-elle mise en rapport avec le corps national, autre système d'oppression ? Comment se mêlent oppression sexuelle et oppression politique dans les œuvres ? En quoi la présence du personnage lesbien déstabilise la relation dominant/dominée ? Pourquoi et comment les corps féminins résistent-ils à la pression patriarcale ?

La position subordonnée de la femme, dans les œuvres, rejoint l'oppression politique et sociale que subissent les homosexuels/homosexuelles à Cuba. De fait, la littérature joue un rôle fondamental dans la mise à jour de cette relation d'oppression :

> Puede afirmarse que en estos cuatro textos [de Portela, Espinosa, Urías y Estévez] se encontraba la semilla de lo que viene siendo el crecimiento de una literatura de tema homosexual en la Cuba de hoy, que parece dividirse en dos grandes campos : uno en el cual el homosexual, inscrito en situaciones que operan como metáforas de la macro-historia, sirve como vehículo para discutir aspectos del proyecto revolucionario y otro en donde asistimos a

[240] *Ibid*., p.115. [*C'est nous qui soulignons*]
[241] Rivera-Valdés, *op.cit*., 2011, p.196.
[242] *Ibid*., p.198.

> una problemática inter-grupal, a un drama íntimo focalizado en la salida al espacio público o en el auto-reconocimiento de la identidad.[243]

Le corps du protagoniste homosexuel dans la littérature cubaine, depuis les années 90, renvoie à des questionnements autour de l'identité personnelle mais aussi, et surtout, autour de l'identité nationale, souvent associée à l'identité politique, depuis la Révolution. Discuter les frontières des corps féminins, dans les œuvres de notre corpus n'est pas uniquement lié à la revendication féministe ; cela crée aussi un espace pour relativiser un discours politique dominant autour de l'identité cubaine.

La représentation du corps féminin est un des aspects fondamentaux des œuvres des auteures cubaines de notre corpus. L'analyse des différentes représentations du corps, au-delà de la mise en exergue de la particularité féminine, est un moyen de cristalliser les contradictions de la construction de la nation. Víctor Fowler dans *Historias del cuerpo* revient sur l'histoire douloureuse de Cuba, l'image du révolutionnaire torturé, ce corps individuel qui construit la nation. La recherche de l'un, du corps unique révolutionnaire affronte l'opposition nord-américaine, l'autre. C'est ainsi que la littérature rend compte de ce corps en tension et en formation :

> Desde este ángulo se comprende la enormidad del trauma que, para la literatura y la vida nacional, representa la década recién pasada, donde las nuevas transformaciones económicas sólo han podido hacerse estimulando formas de aquella otredad rechazada. Es por ello que resulta central hablar del cuerpo y el dinero hoy en relación a la defensa nacional, hablar de la porosidad y la resistencia.[244]

Faire parler le corps dans la littérature est donc un moyen historique de créer une résistance face à l'hégémonie nord-américaine, selon le critique. C'est ainsi que le corps devient une entité résistante, notamment les personnages lesbiens qui défient les codes hétéronormatifs mais aussi permettent de repenser les contours de l'idéal révolutionnaire et d'envisager l'identité nationale autrement que dans sa dimension politique.

Les corps se dessinent en rapport à l'Autre. Soit ils se façonnent, soit ils résistent, comme c'est le cas dans les œuvres de notre corpus. La résistance chez Herranz-brooks réside dans cette subversion de l'initiation sexuelle. Si chez Rivera-Valdés, l'initiation sexuelle respecte

[243] Fowler Calzada Víctor, *Historias del cuerpo*, La Habana : Letras Cubanas, 2001, p.144.
[244] *Ibid*., pp.7-8.

le rapport de subordination dominant/dominée issu du système patriarcal, malgré des tentatives d'y échapper ; chez Herranz-Brooks, l'initiation sexuelle est uniquement possible entre deux femmes. Elle transforme ainsi le modèle initiateur/initiée à initiatrice/initiée s'opposant ainsi à la matrice hétérosexuelle.

II-2.2 Résistances du corps lesbien

Chez Herranz-Brooks, l'initiation sexuelle se fait donc exclusivement entre deux femmes et notamment entre Victoria et Moraima. Victoria la narratrice-protagoniste de *Mujeres sin trama* est une jeune femme de 19 ans qui éprouve du désir pour sa cousine Moraima, son ainée. La maturité sexuelle est liée à l'expérience des personnages et Moraima initie Victoria à la sexualité lesbienne : « ya se ha revuelto [su prima] con unas cuantas mujeres, antes de que nos revolvamos nosotras »[245]. Si Moraima a une grande expérience sexuelle avec des femmes, ce n'est pas le cas de Victoria qui, jusque-là, n'a eu des relations qu'avec des hommes : « yo sólo había tenido experiencias con hombres y porque a ella le gustaba así, me templo[246] en el piso de la sala con un consolador manual (hecho a mano) »[247].

La jeune femme effectue sa deuxième initiation, mais cette fois-ci elle est confiée à une femme. Ce savoir que représente la sexualité lesbienne est uniquement détenu par les femmes, ce qui en fait un pouvoir. En effet, Moraima est la détentrice d'un savoir-pouvoir auquel les hommes ne peuvent prétendre, c'est en cela que le corps lesbien est un corps résistant au système hétéronormatif et patriarcal.

La réitération du syntagme « Por primera vez »[248] dans la première partie du texte nous renvoie à l'importance de la première fois, de l'initiation au désir sexuel, de l'initiation à l'érotisme lesbien. Cette initiation est très importante dans la construction du personnage puisque ces premières expériences vont conditionner le comportement de chacune des femmes. Les expériences traumatiques des personnages féminins ne sont pas uniquement la résultante uniquement de la domination masculine. En effet, ce processus initiatique s'intègre dans une démarche d'apprentissage, de découverte du corps qui, par définition, s'apprend et n'est pas inné. C'est ainsi que la première expérience est, le plus souvent, mauvaise mais

[245] Herranz-Brooks, *op.cit*., 2011, p.13.

[246] D'après la RAE, ce terme est utilisé pour se référer à la jouissance sexuelle ("realizar el coito").

[247] *Ibid*., p.17.

[248] Herranz-Brooks, *op.cit.,* 2011 : « ese tipo de fiebre en la que ardo me ha atacado cada vez que chupo, por primera vez, las tetas de la mujer que deseo ».

nécessaire à l'apprentissage de la découverte des sens et du réveil de l'érotisme : « la primera vez, aquella primera vez, ella me había dejado ponerle los dedos adentro para no frustrarme, según me dijo»[249]. L'emphase, rendue par la répétition du syntagme « por primera vez », insiste de nouveau sur ce rite initiatique de la première fois. Toutefois, remarquons que l'initiation sexuelle décrite par Martirio avec son Directeur d'école, marquée par un oubli total du désir de la femme, ne correspond en rien à cette description. En effet, Moraima laisse la jeune initiée utiliser son corps malgré le peu de plaisir que ses gestes maladroits lui procurent. Le modèle patriarcal n'est pas transposé dans les relations lesbiennes. L'initiatrice n'exerce pas une domination à des fins personnelles puisqu'elle s'oublie pour le plaisir de l'autre.

De plus, ces premières fois, désastreuses, dans les œuvres de nos auteures s'opposent à l'image stéréotypée des romans d'amour où les premières fois sont sacralisées et doivent être parfaites. Jacqueline Herranz-Brooks et Sonia Rivera-Valdés, dans une moindre mesure, sont en rupture avec la représentation traditionnelle de la « première fois » magique et inoubliable, leur approche est plus pragmatique et s'éloigne du conditionnement patriarcal et chrétien de la perte de la virginité comme étant un acte sacré. Les deux auteurs désacralisent l'acte sexuel en le convertissant en une étape de découverte de la voie des plaisirs, une découverte de son propre corps et non un abandon de soi à l'autre, en l'occurrence à un homme dominant. La formation érotique de Victoria passe par un nombre exagéré de relations : Moraima, Dolores Hurtado, Cristina Mayoral, Patricia, Sara, Angela… Chacune de ces femmes est un chapitre de l'œuvre, tout comme elles sont un chapitre de la vie de Victoria. Ces femmes font partie des étapes initiatiques qui construisent l'érotisme et la sexualité de Victoria. Cette démarche est un moyen, pour l'auteure, de déconstruire l'innéité de l'érotisme féminin afin de lui redonner son caractère social. L'érotisme lesbien semble se construire à partir d'une expérience désastreuse qui permet au personnage de continuer à se forger sa propre expérience et à construire sa propre identité érotique.

L'initiatrice n'est pas forcément un tiers mais peut être le personnage féminin lui-même. La masturbation peut alors aussi être un rite initiatique permettant à la femme de connaître son propre corps. Pour la narratrice de « Azul como el añil », la masturbation est le meilleur moyen de connaître son propre corps : « La verdad era, que lo más excitante que

[249] *Ibid*., p.17.

había descubierto en materia sexual era masturbarse »[250]. Découverte de son corps mais découverte de l'Autre comme reflet de son corps, la masturbation est chez Herranz-Brooks décrite de manière abrupte, sans détours, lorsque Victoria va dans la salle de bain : « Ángela me sigue y me dice que la masturbe y se recuesta al lavamanos y abre las piernas y me agarra la mano »[251]. La masturbation féminine fait également partie de l'initiation sexuelle, de l'éveil corporel des femmes et, en cela, elle ne peut être occultée.

Le corps, comme objet de désir, objet de souffrance, objet mercantile ou encore objet de réflexion sur l'hybridité concentre également les sens, hyper développés dans les œuvres de nos auteures. Le réseau sensoriel dans les œuvres permet de mettre en lumière toutes les sensations du corps en jeu lors de la relation à l'autre. La (re)signification du réseau sensoriel participe à la création d'un esthétisme érotique lesbien.

III-(Re)signification des sens corporels

III-1 La vue

La vue est un des sens fondateurs de cette (re)signification des sens corporels. Tout d'abord sur le plan méta-textuel, le lecteur chez Sonia Rivera-Valdés se trouve dans une position de voyeur. Celui qui regarde l'expérience de ces femmes, qui racontent leurs expériences interdites à Marta Veneranda. Les descriptions réalistes des scènes sexuelles rendent l'écriture vraisemblable, une scène visuelle dont le lecteur/spectateur jouit en toute discrétion. Dans « La más prohibida de todas », Martirio, la narratrice, insiste sur l'exclusivité de son histoire. Il s'agit d'une stratégie littéraire qui a pour but de maintenir le lecteur en haleine mais aussi, à mon sens, une stratégie interpellatrice qui intègre Marta Veneranda et donc le lecteur qui se retrouve à écouter l'histoire du narrateur au même titre que Marta : « Esta será la historia más prohibida del libro, una joya, ya verás »[252]. Cette stratégie permet de confondre la narrataire avec le lecteur qui a l'impression d'être au premier plan de la scène, scène racontée avec tant de détails qu'elle devient visuelle. Le lecteur se transforme alors en spectateur. Chez Jacqueline Herranz-Brooks, cette notion de voyeurisme est amplifiée dans sa nouvelle « Al final, hay ranas… » dans laquelle les deux jeunes femmes se retrouvent dans une auberge, le soir couchant, avec des hommes qui les regardent, les dévisagent :

[250] Rivera-Valdés, *op.cit*., 2003, p.151.
[251] Herranz-Brooks, *op.cit.,* 2011, p.167.
[252] Rivera-Valdés, *op.cit*., 1997, p.105.

> Durante el acercamiento yo sentía cierto ajetreo alrededor de la cabaña y cuando me decidí a levantar la cara me di de plano con varios ojos prendidos del borde de las persianas. […] Del otro lado, desde las otras rendijas, unos dedos intentaban hacer espacio para mirar lo que ellos sabían que iba a ocurrir.[253]

Le regard malsain de ces hommes est intrusif ; ils violent l'intimité des jeunes protagonistes. L'effet également produit est une claire mise en abyme du regard ; celui qui lit c'est celui qui regarde ceux qui regardent. Ce jeu de regard entre les niveaux de narration est intéressant dans la mesure où il fait réfléchir le lecteur sur la relation entre regard et intimité, entre observation et voyeurisme. Le lecteur se sent presque gêné d'assister à cette scène qu'il découvre lui aussi, et qui le renvoie à sa position de voyeur. Cette stratégie remet en cause les codes de la littérature traditionnelle dans la mesure où le lecteur n'est pas invité mais obligé de regarder une scène de voyeurisme dont il fait lui-même partie.

Sur le plan micro-textuel, la vue et ses termes dérivés (« ojo », « mirada ») sont présents dans toutes les œuvres et contribuent à la naissance de la relation amoureuse. C'est en effet par le regard que les femmes-personnages de Sonia Rivera-Valdés communiquent. Dans « Caer en la cuenta », la narratrice et sa collègue de travail Zobeida deviennent très amies et leur complicité (amicale et/ou amoureuse) naît de ces regards échangés. La répétition du verbe « mirar » ou encore du substantif « ojo » dans le syntagme suivant intensifie l'échange entre les deux femmes : « La miré estupefacta […] Respondió mirándome a los ojos. […] Nos mirábamos a los ojos por unos segundos y cambiábamos la vista a los árboles »[254]. De surcroît, lorsque Zobeida part en Floride, la tristesse de la narratrice sur le quai de la gare est un lieu commun du départ de l'être aimé. Les circonstances font que nous nous situons, effectivement, dans le cadre d'une relation amoureuse et non juste amicale :

> Me apretó un hombro con la mano para despedirse y nos miramos muy fijo hasta que se abrieron las puertas del tren. Sentí que el corazón me latía en la garganta y que iba a llorar con grandes sollozos.[255]

Le regard est un moyen de communication amoureuse entre les deux femmes, comme nous l'avons vu précédemment, mais il redéfinit le corps à travers les expériences sensorielles.

[253] Herranz-Brooks, *op.cit*., 2003, p.102.
[254] Rivera-Valdés, *op.cit*., 1997, p.73.
[255] *Ibid*., p.76.

Catalina, la narratrice dans « El quinto río » donne de l'importance au regard ; érotisme et sexualité sont intimement liés pour le plus grand plaisir du lecteur/voyeur :

> Me miró con una intensidad que no había visto antes en sus ojos, sujetó el brazo por debajo del codo, acercó los labios, lamió la coyuntura despacio con la lengua abierta, como si hubiera estado chupando un helado, y después succionó el área ensalivada. Cerré los ojos, me recosté al espaldar del sofá y comencé a hundirme en un agua clara y espesa que me permitía descender lento.[256]

Le regard permet de lier les deux femmes qui semblent se reconnaître. Dans « Como en la cárcel », la narratrice entame une relation amicale et amoureuse avec une autre détenue. Après sa sortie de prison, la narratrice retrouve sa vie avec son mari mais sa rencontre avec Sara, une jeune femme lesbienne, la tourmente au point qu'elle se surprend à rêver d'une éventuelle expérience :

> No teníamos espejo, luego la única imagen que percibíamos de nuestras caras, era el reflejo que veíamos en los ojos de las otras […] De momento Sara me miró y vi mi cara reflejada en sus ojos, mi cara sin maquillaje, con el pelo largo y peinado atrás.[257]

Le reflet de soi-même dans les yeux de l'autre est une constante dans les œuvres de Sonia Rivera-Valdés. Le regard établit une sorte de contact réversible, la femme regarde l'autre et se reconnaît.

Dans *Mujeres sin trama*, le regard revêt également un caractère érotique notamment entre Victoria, la protagoniste et Dolores Hurtado qui semble incarner un idéal aux yeux de la narratrice : « con este ligero movimiento que ha empezado mientras me mira directamente a los ojos, yo me digo, coño, como me gusta esta mujer »[258]. Marilin, une autre conquête de Victoria, frappe à la porte de chez Victoria qui se cache de la *Polaca* :

> Yo quiero quedarme detrás de ese resguardo para que no me vean. Para que nadie pueda ver cómo nos estamos mirando Marilin y yo, a los ojos. […] Quisiera olvidar todas las veces que he mirado de esta misma manera, mirar por primera vez, pero el recuerdo me borra los ojos y me hace poner las manos encima de sus tetas.[259]

---

[256] Rivera-Valdés, *op.cit*., 1997, p.164.
[257] Rivera-Valdés, *op.cit*., 2003, p.91 et pp.97-98.
[258] Herranz-Brooks, *op.cit*., 2011, p.111.
[259] *Ibid*., p.128.

Lors d'une relation à trois, Victoria, Sara et Angela, le regard entre les femmes permet de maintenir un lien :

> Ángela está sacándome el pelo de la cara y yo estoy mirando a Sara directamente a los ojos porque Ángela está en el miedo. Miro a Sara mientras la mano de Ángela resulta la única interferencia, una especie de parabrisas que raya de vez en vez el vidrio que me separa de Sara.[260]

L'érotisme qui se dégage du regard n'est pas tout à fait exprimé de la même manière dans les œuvres de Sonia Rivera-Valdés et dans celle de Jacqueline Herranz-Brooks. En effet, dans les fragments cités, la prose de Jacqueline semble être plus directe. Celle-ci n'hésite pas à parler de ce regard pénétrant et sexuel pendant la relation.

Malgré des différences au niveau stylistique, vue, regard et effet miroir semblent être imbriqués dans cette (re)signification des expressions sensorielles de nos deux auteures.

Toutefois l'œil peut se référer à diverses problématiques comme la perte de la vue à cause des mauvaises conditions de travail dans les usines nord-américaines (« Los ojos lindos de Adela »), le mauvais œil des poupées liées à la *santería* (« Ana en cuatro tiempo »), les larmes de tristesse (« Ana en cuatro tiempo » et Lázara, la protagoniste de *Rosas de Abolengo*[261]). Le non-regard est également signe de souffrance pour la jeune Lázara[262].

III-2 L'odorat

Dans les œuvres de nos auteures, les bonnes odeurs émanant de leur terre natale disparaissent pour être remplacées par la puanteur ou encore les odeurs fortes. Toutefois, mauvaise odeur ne signifie pas rejet comme dans le système actuel de pensée ou le beau, le lisse, le grand, le mince, le blanc, l'hétérosexuel sont les rois. « El olor del desenfreno » reste la nouvelle emblématique de ce traitement particulier des odeurs.

---

[260] *Ibid*., p.165.

[261] Rivera-Valdés, *op.cit*., 2011, pp.102-103. *Entrevista 6, (23-Lázara cuenta como fueron sus primeros tiempos en Nueva York y la pérdida del mechón de pelo de la abuela Lore*) : « al levantarme, yo misma me asustaba de verme los párpados, tan inflamados, que los ojos parecían de la mitad del tamaño que eran, y me echaba agua y agua y agua, en la cara, antes de ir a desayunar ».

[262] Rivera-Valdés, *op.cit.,* 2011, p.86 : « cuando termina, las inflexiones de su voz, las pausas, el tono que uso para cada cuento, su mirada mientras cuenta, esa mirada fija en la mesa, en una lámpara, en la taza que sostiene en la mano […] Cuenta mirando a cualquier cosa, menos a mí. La observo y la observo mientras habla a esa interlocutora dentro de ella, detrás de sus ojos, no frente a ellos, y me duele que no me mire. ¿Sabe que eso siempre me ha dolido? »

Les personnages ont conscience qu'ils ont assimilé « lo prohibido » qui symbolise la pression sociale. Dans les cas précédents, il s'agissait de la pression politique et des interdits fixés par un régime autoritaire, concernant les lois régissant l'homosexualité à Cuba après la Révolution. Or, certains interdits vont au-delà et relèvent d'un ordre quasi moral. Prenons l'exemple de la nouvelle « El olor del desenfreno ». Le narrateur-homme, Rodolfo, collègue de Mayté, qui, elle-même est un personnage de la première nouvelle, nous raconte son histoire « vergonzosa ». Rodolfo est un homme marié qui trompe sa femme avec sa voisine obèse qui sent mauvais. « Lo vergonzoso » ne vient pas de l'adultère mais du fait d'avoir fait l'amour avec une femme qui est perçue comme « moins attirante » qu'une femme conforme aux canons de beauté. Avant de raconter son histoire, le personnage commence par se justifier en mettant en avant la « la manía que tenemos los cubanos con los olores » et il ajoute que pour les Cubains « tener peste es un pecado capital »[263]. De même, l'organisation de la narration, basée sur de nombreuses analepses, distord le temps du récit afin de maintenir en haleine le lecteur. Il raconte également ses amours de jeunesse et ses nombreuses désillusions permettant ainsi de justifier un état de trouble qui pourrait être la cause de son « desenfreno ». Lorsque la voisine sonne à sa porte pour demander à Rodolfo d'appeler un serrurier, celui-ci sent rapidement l'odeur de « conchas marinas » de cette femme disgracieuse. L'exagération dans ce passage est rendue par l'accumulation d'adjectifs relatifs au nauséabond, à la mer : « un fetidez horrible [...] El olor más fuerte que he olido en mi vida […] despedía un hedor de espanto »[264].

Peu à peu, le narrateur s'habitue à cette odeur qu'il ne trouve plus nauséabonde mais excitante. Cette histoire est honteuse pour le narrateur car les sensations qu'il a éprouvées vont à l'encontre des critères esthétiques sociaux. Le changement est spectaculaire et paraît peu réaliste. Cette stratégie stylistique rend la scène burlesque, peut-être est-ce un moyen pour l'auteur de se moquer de la rigidité des canons, de la norme ? Le sexe n'a alors pas ou, du moins, plus d'odeur dans cette nouvelle :

> El hedor había desaparecido, transformado en un aroma penetrante […] la gruta sombría aspiraba el olor con fuerza queriendo hundirme en él […] exhalaron con violencia un perfume arrobador para mí ahora […] Mi nariz recorrió su cuerpo completo, buscando con fruición los

[263] Rivera-Valdés, *op.cit*., 1997, p.27.
[264] *Ibid*., pp.34-35.

> lugares más escondidos, los del olor más penetrante donde la grasa acumulada formaba laberintos de piel.[265]

Ce récit propose une nouvellle notion de désir qui rompt complètement avec les critères sociaux et moraux de la société.

L'odeur n'est pas à prendre au premier degré tout comme cette nouvelle. En effet, on peut se demander si l'odeur émane de la femme ou si elle n'est pas tout simplement créée par Rodolfo même, pour se protéger de ce qui est hors-norme. L'odeur serait la manifestation de la conscience du personnage qui se refuse de faire l'amour et à éprouver du désir pour une femme obèse, une femme hors-norme. Au-delà du « prohibido » fixé par des règles sociales et politiques, les personnages éprouvent la honte, « lo vergonzoso » qui est relatif au domaine moral et relationnel.

A l'exception de la nouvelle « Ana en cuatro tiempo »[266] et de certains passages de *Rosas de Abolengo*[267], toutes les œuvres dressent un large éventail d'odeurs nauséabondes. Le rance ou encore le moisi font écho à une saleté omniprésente dans les rues de Cuba. Les odeurs d'excréments ou encore d'urine renvoient à une situation misérable, reflet d'une Cuba à bout de souffle. Sonia Rivera-Valdés décrit ces odeurs « habaneras » : « Con ocho familias usando el mismo inodoro, el uso del orinal era frecuente y el olor dentro del cuarto, de pinga, usando la expresión de la tía cuando hablaba de aquella época, y como que se trasladaba y se le olvidaba que después se volvió fina »[268].

Chez Herranz-Brooks, les odeurs deviennent encore plus sordides et reflètent un environnement *underground*[269]. Dans « Septiembre » la narratrice décrit un feu d'artifice, une sorte de marasme d'odeurs, plus fortes les unes que les autres. Tout se mélange : l'odeur de la cuisine, la saleté, les vapeurs de la salle de bain, le savon des voisins ou encore les pots-de-chambre :

---

[265] *Ibid*., pp.34-35.

[266] L'odeur du « toronjil » est liée au souvenir qu'Ana a de Cuba. Cette odeur symbolise son enfance : « mientras aspiraba el olor de los toronjiles de las macetas que descansaban en la ventana ». Rivera-Valdés, *op.cit*., 2003, p.22.

[267] « Y de repente caí en la cuenta de que, cada vez que respiraba, el olor de su cuerpo entraba en el mío. El olor de su pelo, el olor de su piel recién lavada, que siempre se baña por la tarde, mezclado con el de la comida que preparaba ». Rivera-Valdés, *op.cit*., 2011, p.120.

[268] Rivera-Valdés, *op.cit*., 2011, p.66.

[269] Le sordide décrit dans les œuvres de Herranz-Brooks n'est pas sans rappeler *La trilogia sucia de la Habana* de Juan Pedro Gutiérrez.

> La pestilencia cerca la posibilidad de la expansión olfativa. Sin embargo, el olor de la hervidura es cada vez más fuerte y se mezcla con el vaho del baño, el olor a jabón del vecino que se aplasta contra el hedor de los patos, también vecinos.[270]

Cette superposition des odeurs donne la nausée à la narratrice et au lecteur. La jeune femme préfère s'isoler pour fumer une cigarette, autre odeur entêtante :

> Abandono todo por un cigarro. Me cierro tanto que prefiero el olor de la grasa recalentada. El chisporroteo de la manteca: una lluvia de ácido volcánico: la muerte si no estuviéramos tan aptos para el continuo gorjeo de las excrecencias. En mi opinión, salpicadura que filosofa. Fin del cigarro, puntería al cenicero y servir los macarrones.[271]

Le style télégraphique associé au discours indirect libre renvoie aux pensées de la narratrice, pensées disloquées, saccadées à l'image de sa vie. La narratrice se raccroche aux odeurs, comme énergie, souvenirs face à une intimité détruite, une vie misérable. Le cafard et les œufs de cafard ont également une odeur dans les récits de Herranz-Brooks. Dans *Escenas para turistas*, les deux femmes lesbiennes qui s'apprêtaient à avoir une relation sexuelle, sont dérangées par les grenouilles mais aussi par des cafards qui envahissent la chambre, lieu symbolique de l'intimité entre les deux femmes. La vétusté du lieu, l'odeur nauséabonde créent un milieu clairement hostile à l'union entre la narratrice et sa compagne : « Al tender la cama, el olor se levantó y me pegó en la cara. […] Lo peor no es el mito sino el olor »[272].

Dans sa seconde œuvre, les cafards réapparaissent au moment où Victoria et Dolores s'apprêtent également à se coucher. L'odeur des cafards contraste avec un éventuel érotisme dans « Intromisión, mami : para una mitología de la genealogía de mujeres » : « olor de ala amontonada, de los huevos húmedos [de las cucarachas] que se adhieren a las cosas »[273]. La description détaillée de la prolifération des cafards ressemble à une sorte de peste qui contamine l'érotisme lesbien. L'odorat revêt une toute autre signification. En effet, l'odeur n'est pas là pour alimenter le désir, elle n'a pas pour vocation d'éveiller les sens de manière à ce que les personnages soient transportés vers d'autres horizons ; l'odeur semble incarner un contre-érotisme à partir duquel se construit l'érotisme lesbien.

---

[270] Herranz-Brooks, *op.cit.,* 2003, p.20.
[271] *Ibid*., p.21.
[272] *Ibid*., p.48.
[273] Herranz-Brooks, *op.cit*., 2011, p.144.

De même, le prénom de Dolores, l'une des amantes de Victoria dans *Mujeres sin trama*, n'est pas sans rappeler cette association entre « dolor » et « olor ». Ainsi l'odeur est généralement associée à un environnement négatif qui participe, par opposition, à la construction de ce réseau sensoriel. C'est ainsi que l'odeur renvoie à un milieu sordide et semble représenter une sorte de pression extérieure : pression sociale, politique oppressive, misère ? Ces odeurs négatives et nauséabondes émanent uniquement de la nature (les œufs de cafards, la friture, le rance) et interviennent souvent lors des relations sexuelles entre les personnages. Ces odeurs peuvent être interprétées de nombreuses manières mais ce qui est, ici, à retenir est la (re)signification des sens dans les œuvres du corpus.

III-3 L'ouïe

Chez Sonia Rivera-Valdés, l'ouïe est intimement liée à l'érotisme lesbien. En effet, dans presque chacune de ces nouvelles, la musique, et plus précisément le boléro, sert de toile de fond à la séduction entre les femmes. Le boléro cubain, né dans la province d'Oriente, emprunte le romantisme du boléro[274] espagnol tout en ajoutant un rythme plus marqué, *la clave*. Dans *Las historias prohibidas de Marta Veneranda*, le boléro a une forte connotation romantique puisqu'il s'agit, dans la plupart des cas, de chansons d'amour. Il est ainsi associé à l'amour, la séduction, la sexualité et l'érotisme et sert, le plus souvent, d'entremetteur. Mayté, la protagoniste-narratrice de « Cinco ventanas del mismo lado », insiste sur ce lien amour/boléro: « yo enamorando a otra mujer, bailando boleros »[275].

La narratrice vit aux Etats-Unis et initie une relation amoureuse avec sa cousine Laura, venue de Cuba pour un court séjour aux Etats-Unis. Cette relation amoureuse, symbolise, ainsi, l'opposition et l'attraction qui existe entre Cuba et les Etats-Unis[276]. En effet, Laura représente la Cubaine de l'île, celle qui vit au rythme du « disco de bolero de Marta Valdés[277] » alors que Mayté, pourtant Cubaine, ne connaît pas cette chanteuse de l'île[278]. Ces

[274] Le boléro est une danse de bal et de théâtre à trois temps, apparue en Espagne au XVII^{ème} siècle. Le boléro cubain, lui, apparaît à la fin du XIX^{ème} siècle, comme variante binaire et syncopée (effet de contretemps par prolongation d'un temps fort sur un temps faible) du boléro espagnol, marqué par la *clave* (rythme joué avec l'instrument de percussion que l'on appelle les *claves*). Cette musique et cette danse font partie du folklore cubain et participent au renforcement de l'unité cubaine.

[275] Rivera-Valdés, *op.cit*., 1997, p.12.

[276] Laura, qui vit à Cuba, est venue rendre visite à Mayté, déjà installée depuis plusieurs années à New-York.

[277] Marta Valdés, née en 1934 à la Havane, est une auteure-compositeure de boléro populaire à Cuba. A partir des années 50, elle débute sur les ondes mais travaille surtout pour le théâtre. Elle a longtemps été connue pour son appartenance au mouvement *feeling* qui est un mélange de boléro et de jazz.

deux femmes sont unies par leurs origines communes mais sont différentes par leurs connaissances du monde. De là, se creuse un écart culturel qui fragilise l'unité cubaine comme le prouvent les paroles de Mayté : « hasta aquella noche casi no oía música cubana de ese estilo. Un poco de salsa, los Vanván[279], Pablo Milanés[280], Silvio Rodríguez[281], sí, pero no boleros[282] ». Le boléro est une chanson d'amour qui accroît l'intensité des rencontres amoureuses, mais c'est aussi une marque identitaire. De ce fait, Mayté se laisse entrainer par la musique, par la douce mélodie qui n'est pas sans lui rappeler son pays, ses origines.

De plus, lorsque Mayté met le disque de boléros de Marta Valdés, les paroles de la chanson se mêlent au texte narratif avec un naturel qui semble intégrer la musique comme élément du quotidien : « De repente, sin proponérmelo presté atención a las palabras : *Sabía que te acercabas, aunque no te vi llegar, todas las aves del monte, me vinieron a avisar*[283] ». Les paroles romantiques de cette chanson d'amour semblent avoir un caractère prémonitoire puisque, par la suite, Mayté et Laura, auront une relation très intense. Les deux femmes se rapprochent : « Le pregunté si alguna vez había escuchado a Lucesita Benítez […] Y yo misma, yo, fui y puse el disco más romántico que puede existir »[284].

L'atmosphère se fait de fait de plus en plus sensuelle au rythme de la musique. Les paroles de la chanson se mêlent au texte de la même manière que les deux corps s'entremêlent en dansant :

> Bailamos. Muy juntas. Nunca había bailado así con una mujer, las caras rozando. Era muy suave. Avanzaba el bolero y nosotras bailábamos más lento y más cerca.
> *Si sabes que soy tuya, que yo te pertenezco, que nada en este mundo hará cambiar lo nuestro.*[285]

---

[278] « Propuse escuchar un disco de boleros de Marta Valdés que me había traido de regalo. Le gustó la idea. Yo no sabía quién era Marta Valdés, pero no lo dije », Rivera-Valdés, *op.cit*., 1997, p.19.

[279] Groupe cubain crée par Juan Formell en 1969, connu pour la création du style musical la *timba*.

[280] Compositeur, chanteur et guitariste cubain, considéré comme l'un des fondateurs de la *Nueva Trova*, qui est un mouvement musical inspiré de la trova du XIX^{ème} siècle, initiée par José Sanchez. Cette tendance prit forme dans les années 70 et vit naître des auteurs-interprètes engagés, pour la plupart, dans la Révolution. Toutefois ce renouveau a parfois été vu comme une modernisation trop rapide de la musique traditionnelle, ce qui a donné lieu a des censures télévisuelles.

[281] Silvio Rodríguez Domínguez est un musicien, poète et compositeur cubain né en 1946. Il fait partie du mouvement de la *Nueva Trova Cubana*.

[282] *Ibid*., pp.19-20.

[283] *Ibid*., p.20.

[284] *Ibid*.

[285] *Ibid*. p.21.

Les paroles de la chanson semblent traduire les pensées de la narratrice et révéler son attirance pour Laura. Les paroles, à la manière d'un discours indirect libre, dévoilent les sentiments les plus profonds des personnages. La musique transporte la jeune femme vers ses origines cubaines, et de fait, vers la relation homosexuelle. Les phrases courtes et saccadées reproduisent le désir qu'elles éprouvent l'une pour l'autre, et un halètement provoqué par leur émotion réciproque.

Dans les autres récits de Sonia Rivera-Valdés, on relève d'autres références au boléro, notamment dans « Desvaríos »[286], « Azul como el añil »[287], « El octavo pliegue »[288]….

Dans les œuvres de Jacqueline Herranz-Brooks, la musique est également une manière d'éveiller les sens des personnages. Notamment lorsque Victoria éprouve, pour la première fois, du désir pour sa cousine, Moraima : « Yo me siento requetebién. […] acompañada por la música de donde salen unas frases tan precisas, tremendamente románticas, que se parecen a los boleros que yo no escucho »[289]. C'est ainsi que le boléro se transforme en une sorte de musique ancienne qui ne fait qu'intensifier la douleur éprouvée. Le boléro a un rôle d'intensificateur d'émotions, qu'elles soient positives (amour) ou nostalgiques (désamour). Dans le chapitre « Patricia Majerovich », Victoria après avoir quitté Dolores, devient nostalgique et se réfère, elle aussi, au boléro :

> Extrañaba a Dolores. Pero en lugar de ponerme a escuchar boleros, en lugar de sentarme frente a la barra de un bar y morirme de amor sobándome las lágrimas sobre un charco de bilis, me cité con Patricia para que nos viéramos en la casa de mi madre.[290]

Jacqueline Herranz-Brooks semble se moquer du boléro et refuse de plonger dans une tristesse profonde après sa rupture amoureuse avec Dolores. Elle joue avec les lieux communs, les clichés, liés à la connotation nostalgique du boléro, et compare son écoute à la déchéance de l'alcoolisme post-rupture. La protagoniste trouvera son réconfort dans le sexe et

[286] « Su número consistía en cantar boleros, o que hacía de manera lastimosa, imitando a Olga Guillot y a María Luisa Landin », Rivera-Valdés, *op.cit*., 1997, p.56.

[287] « Puso un disco de Amalia Rodrigues […] moviendo los hombros al ritmo del fado », *op.cit*., 2003, p.165.

[288] « Ponía una pasión tan ensimismada y delirante al besar a los acordes del viejo bolero *Llanto de Luna* o del *Nocturno No 1 de Chopin* que Ricky, finalizada aquella etapa de su vida, jamás pudo separar esas melodías de una apasionada nostalgia por la maestra », *Ibid*., p.110.

[289]Herranz-Brooks, *op.cit*, 2011, p.12.

[290] *Ibid*., p.124.

dans la conquête de nouvelles amantes. Herranz-Brooks privilégie l'oubli et le deni au souvenir ravivé par le bolero.

Si dans les œuvres de Sonia Rivera-Valdés, le boléro intensifie la relation amoureuse entre Cubaine de l'île et de la diaspora tout en exaltant la nostalgie des origines, dans celles de Jacqueline Herranz-Brooks, le boléro devient un genre musical suranné.

III-4 Le toucher

Dans les œuvres de Sonia Rivera-Valdés le lien entre oralité et toucher dans la relation sexuelle est fondamental. Dans « La más prohibida de todas », les deux femmes communiquent lors de leur rencontre sexuelle[291] :

> Sentadas una encima de la otra, frente a frente, coloqué una mano en cada muslo suyo y los fui separando mientras le decía en voz baja y despacio:
> -Ábrete, rica, enséñale a tu mami todo lo que tienes guardadito entre las piernas y que tú sabes es mío aunque te resistas. Déjame ver esa florecita que voy a comer poquito a poco.
> Abrió las piernas siguiendo el juego, dócil, húmeda y dejó entrar mis manos mirándome a los ojos. Entonces susurró:
> -Mírame bien, mi reina, estoy como tú quieras, para ti solita, para que me goces. Ahora tú me vas a dar a mí lo mismo. Deja los dedos donde los tienes y abre las piernas tú, déjame verte yo a ti ahora, fíjate lo buena que soy yo contigo, vas a ser tu igual conmigo, dámelo mami, como yo te lo estoy dando a ti.[292]

[291] « Elle [Rivera-Valdés] détruit également les frontières génériques entre écrit et oralité puisque les personnages confient leurs histoires orales à Marta Veneranda. De même, à l'intérieure de la diégèse, l'auteure tente de rendre compte d'une des caractéristiques de la sexualité cubaine, à savoir l'oralité. Lors de leurs relations sexuelles, Martirio reproduit les paroles des hommes pendant le sexe. Dans le premier passage, Martirio relate les paroles dominatrices des hommes avec lesquels elle a eu des relations sexuelles tandis que dans le deuxième passage, elle s'adresse à Rocío, sa compagne lesbienne, dans des termes similaires […] L'écho entre les deux passages est flagrant. C'est ainsi que Martirio réutilise le discours oral masculin afin d'éprouver et de procurer du plaisir sexuel. Elle s'approprie la parole pendant le sexe, lui conférant ainsi une position de pouvoir. Toutefois, dans le premier passage, Martirio, contrainte au silence, semble subir ce désir unilatéral, dicté par la parole de l'homme dominateur alors que dans le second passage, même si Martirio reproduit la matrice sexuelle dominante, elle obtient une réponse. La parole ne s'oppose pas au silence dans la relation lesbienne, au contraire les deux femmes communiquent et échangent. Ce désir éprouvé par Martirio sème le trouble dans les désirs traditionnellement liés aux relations lesbiennes. On peut penser qu'elle s'approprie le discours sexuel des hommes pendant l'amour afin de se positionner comme sujet dominateur mais, à mon sens, ce n'est pas la véritable intention de Sonia Rivera-Valdés. En effet, l'auteure recherche à semer le trouble entre identité sexuelle, genre et désirs sexuels. Ainsi, une femme lesbienne peut très bien éprouver du désir sexuel lorsqu'elle écoute et dit des paroles déjà entendues par des hommes lors de ses relations sexuelles avec d'autres femmes, cela ne l'empêche pas de sentir lesbienne ». Cabaloue Sophie, « Transgressions et résistances homoérotiques dans les œuvres de Sonia Rivera-Valdés », *op.cit*.

[292] Rivera-Valdés, *op.cit*., 1997, p.145.

Les mains, et plus particulièrement, les doigts sont les acteurs du toucher. Ils permettent aux femmes de découvrir le corps de l'autre, tout en mettant un point d'orgue sur l'oralité, fondamentale à l'heure d'éveiller les sens. Aussi le toucher est précédé par des paroles qui, à leur tour, éveillent l'ouïe et génère l'excitation. Ces deux sens sont intimement liés dans l'expérience sexuelle entre les deux femmes. L'oralité chez Rivera-Valdés est fondamentale et provoque du désir chez celle qui parle et celle qui écoute. Dans son article sur *Las Historias prohibidas de Marta Veneranda*, Herranz-Brooks insiste sur ce lien entre oralité et sexualité :

> Certainly, it is in "La más prohibida" ("The Most Forbidden") where the most obvious connections between words and desire are established by Rivera-Valdés, but her searching and finding" for a language that speaks about the female body and its specific pleasures is a constant in all the stories. This proximity to the body and the language of the body makes Rivera-Valdés' writing closer to an oral language tradition, explaining her so-called colloquial style.[293]

Le langage du corps, développé dans l'écriture de l'auteure, coïncide avec un langage qui a pour but de reproduire, de manière authentique, les échanges amoureux entre femmes, dans ce cas précis. Le désir et la sensualité entre les deux femmes s'intensifient par le rapprochement corporel :

> Ahora, en esta ocasión esos sentimientos de patria recuperada despertaron otro, una turbulenta necesidad de piel cercana para enredarla en pasiones aprendidas antaño en camas que pisaban aquel suelo. Y me entró un anhelo fiero de tener junto a mí la piel trigueña lavada de Rocío y su piernita lenta sobre la mía.[294]

Dans « El quinto río », l'auteure utilise le même processus et allie oralité et toucher dans le but de créer un réseau sensoriel qui définit le désir de la femme. Catalina, la narratrice du récit, initie par le toucher une relation avec Mayté :

> -Por ejemplo, si yo me fuera a la cama contigo ahora, lo único que quisiera es chuparte aquí, - y pasó despacio la punta de los dedos por la coyuntura que une el brazo con el antebrazo,-y aquí, - y pasó despacio la punta de los dedos por la corva de la pierna mía que más cerca de ella quedaba en el sofá en que, cada una a un extremo, nos reclinábamos.[295]

---

[293] Herranz-Brooks, « Reading The Forbidden Stories as Feminist Writing », in *The York Scholar*, v. 2 (Spring 2005), p.15.

[294] Rivera-Valdés, *op.cit*., 1997, p.147.

[295] *Ibid*., p.163.

Les caresses et la sensualité semblent être également les ingrédients qui favorisent l'excitation sexuelle. La succession de verbes créée une dynamique où la femme domine le champ sexuel et sait faire plaisir à l'autre :

> Solté el cordón que sujetaba el pantalón a la cintura y me tendí boca abajo en el sofá para facilitar la operación en las corvas, la que repitió con igual lentitud que en los brazos. Después, con la mano abierta me acarició el reverso de la pierna derecha desde el telón del pie hasta el nacimiento del muslo, introdujo la mano entre las dos piernas en aquella zona bañada por la excitación y sentí sus dedos dentro de mi cuerpo, por detrás. Se inclinó sobre mi espalda y susurró: '-Te quiero, Catalina'. Y el 'te quiero' me produjo un orgasmo inmediato.[296]

La description détaillée du rapport sexuel et surtout de la fusion des deux corps a pour but d'exciter le lecteur, tout en mettant à nu les mécanismes du plaisir au féminin. Ainsi pour Catalina, la narratrice, la déclaration d'amour associée au toucher sexuel la conduit à l'orgasme.

Dans « Como en la cárcel », le contact physique n'est pas lié directement à la sexualité. Les deux femmes prisonnières, pour raisons politiques, deviennent complices. La frontière entre amitié et amour est brouillée car elles se prodiguent des caresses mais ne consument pas leur amour/amitié. Pour elles, l'acte sexuel semble secondaire, le plus important est le partage d'expériences et ces moments d'intimité volés, ces caresses échangées dans la prison à l'abri de tout regard :

> No todas las charlas eran placenteras, discutíamos nuestros puntos débiles, las flaquezas, los fracasos en amores, llorábamos a maridos muertos mientras eran torturados, pero al oscurecer estábamos sentadas en el piso fundidas en un abrazo.[297]
>
> Nos abrazábamos y nos acariciábamos, ¿y dónde está el límite entre la caricia lícita y la prohibida? En aquel espacio de contornos desfigurados, era difícil precisarlo. ¿Cuál es la diferencia entre acariciar un brazo y deslizar la mano hacia esa parte en que el pecho es más suave y abultado? ¿Y cómo evitar la dureza del pezón ante el roce y el frío como de menta que te recorre el vientre?[298]

[296] *Ibid*., p.164.
[297] *Ibid*., pp.92-93.
[298] *Ibid*., pp.93-94.

Les questions rhétoriques successives rendent compte du trouble de la narratrice lié au plaisir éprouvé par le contact physique avec son amie. Le trouble généré est souvent une conséquence d'un éveil corporel, qu'il soit visuel ou, dans ce cas précis, tactile.

Contrairement à Sonia Rivera-Valdés, le toucher chez Jacqueline Herranz-Brooks est symbolisé par le baiser sans qu'il n'y ait, toutefois, une quelconque sacralisation. Dans « Evidencia de intimidad », la narratrice assiste aux langoureux baisers de Elaine et Sobeida qui sont en couple : « estoy instalada en la sala de Sobeida, viendo a Elaine sacar la lengua, continuamente, para meterla en la boca de Sobeida que se recuesta, asfixiada, al colchón donde vamos a dormir esta madrugada Mayra y yo »[299]. Le baiser est alors perçu comme un acte dégoûtant pour la narratrice/observatrice qui pense à sa relation désastreuse avec Mayra. L'auteure déconstruit l'image du baiser langoureux et romantique et nous donne une image sordide de ce baiser public. De plus, le toucher des deux femmes, en public, s'inscrit dans la problématique de l'invisibilisation de la femme lesbienne à Cuba.

Dans *Mujeres sin trama*, la narratrice entretient une relation amoureuse intense et passionnée avec Dolores Hurtado « Comienzo a distenderme entre las manos de Dolores que van bajando en un montón de dedos por cualquier parte, acariciándome el cuello, los hombros, llegándome a las tetas »[300]. Les doigts font partie intégrante de l'érotisme lesbien et provoquent un plaisir intense sur le corps de la narratrice. Les mains parcourent le corps de la femme jusqu'aux points sensibles ; ces mains de femmes redécouvrent des zones érogènes, qui ne sont pas exploitées de la même manière par les hommes. L'auteure décrit en détails les gestes de Dolores et l'effet provoqué sur son corps :

> Yo estoy tensa como un arco, a punto de dispararme como una flecha…estoy con el susto que me da el placer, con el placer que me da el atolondramiento, tan atónita que lo único que siento es, hasta el santísimo fondo, las tetas de Dolores. Dos puñeteros arados, me digo. Dos puñeteros arados que se me atascan en el deseo, después de hacerme surcos en la espalda […] El placer que había empezado atormentándome por las tetas, y que me había recorrido toda la espalda, va extendiéndose hacia el centro del pecho, desde donde explota disgregándose en los costados.[301]

[299] Herranz-Brooks, *op.cit.,* 2003, p.74
[300] Herranz-Brooks, *op.cit.,*2011, p.106.
[301] *Ibid*.

Le plaisir semble être une réaction en chaîne, associée à la peur, à l'image de la syntaxe. Peur, peut-être engendrée par le fait qu'elle ne maîtrise pas ce qu'elle ressent. De plus, les seins sont le point focal de la narratrice qui les compare à des « puñeteros arados », ce qui renvoie à une poitrine plate. Lorsqu'elle dit qu'elle sent la poitrine de Dolores, elle la sent physiquement dans son corps puisqu'elle ressent des effets dans la poitrine et la pointe des seins.

Le langage du corps dans ces œuvres participe activement à la construction du corps de la femme tout en définissant son désir. Le jeu des regards, la communication, les différentes odeurs qui émanent des nouvelles, le boléro ou encore les expériences tactiles, qu'elles soient sexuelles ou non, sont les éléments qui permettent d'identifier ce corps à travers d'intenses expériences sensorielles. Cette exaltation des sens permet de construire un sujet lesbien, tout en désir, qui défie les normes hétérosexuelles.

Nous avons vu que le sujet lesbien se construit, dans les œuvres, à travers une (re)signification du corps et des désirs de la femme. Il convient donc de poursuivre notre travail, par une étude diachronique de la construction du sujet lesbien, pour mieux comprendre comment il se forme par rapport aux normes historiques, politiques et sociales.

Deuxième partie : Troubles dans les genres

« Les lesbiennes ne sont pas des femmes »[302]

Chapitre 3 : Construction du sujet lesbien

I-Approche historique et sociologique

I-1 Analyse théorique du sujet lesbien

I-1.1 Pathologisation du sujet lesbien

Le terme « lesbien » puise son origine dans l'Antiquité et vient de Lesbos, île natale de la poétesse Sappho[303]. Si l'homosexualité, féminine et masculine, a indéniablement existé dans l'Antiquité, le concept est né tardivement et conjointement au développement de la sexologie comme discipline étudiant les comportements sexuels. Richard Von Krafft-Ebing et Henry Havelock Ellis[304], considérés comme les deux pères fondateurs de la sexologie, ont effectivement contribué à la construction du sujet lesbien.[305]

L'étude *Psychopathia Sexualis* de Krafft-Ebing, en 1886, a permis de reconnaître l'existence de la femme lesbienne, même si celle-ci est considérée, à cette époque, comme une personne

[302] Citation de Monique Wittig extraite de *La pensée straight* (1978).

[303] Poétesse grecque (VII-VI^{ème} siècle av. J.C.) qui aurait eu recours à des pratiques homosexuelles. Toutefois, l'homosexualité dans la Grèce Antique, notamment dans les milieux aisés, était tout à fait compatible avec des relations, que l'on nommerait aujourd'hui, hétérosexuelles. Sa production littéraire est malheureusement lacunaire. Peu de poèmes ont été retrouvés si ce n'est sa fameuse *Ode à Aphrodite* qui dans le passage suivant semble faire l'éloge de la beauté d'une femme aimée : « Il me paraît égal aux dieux celui qui, assis près de toi doucement, écoute tes ravissantes paroles et te voit lui sourire ; voilà ce qui me bouleverse jusqu'au fond de l'âme. Sitôt que je te vois, la voix manque à mes lèvres, ma langue est enchaînée, une flamme subtile court dans toutes mes veines, les oreilles me tintent, une sueur froide m'inonde, tout mon corps frissonne, je deviens plus pâle que l'herbe flétrie, je demeure sans haleine, il semble que je suis près d'expirer…»

Pour plus d'information sur l'homosexualité féminine dans l'Antiquité, voir l'ouvrage suivant : Boehringer Sandra, *L'homosexualité féminine dans l'antiquité grecque et romaine*, Belles Lettres, 2007, 405 p.

[304] Henry Havelock Ellis (1859-1939), médecin et psychologue britannique. Il est avec Albert Moll et Richard Krafft-Ebing, l'un des fondateurs de la sexologie. Ayant lui-même souffert de la morale victorienne, il décide, à 16 ans, de consacrer sa vie à l'étude de la sexualité. Son principal ouvrage, *Études de psychologie sexuelle*, publié en plusieurs volumes, entre 1897 et 1910, a influencé la plupart des théories récentes. C'est l'un des principaux ouvrages fondateurs de la sexologie scientifique.

[305] C'est à la fin XIX^{ème} siècle que les premiers travaux de la sexologie moderne sont réalisés. Ils couvrent les principaux champs de la sexologie : recherche fondamentale, pathologie, dimension psychique et ethnologie. Ces travaux influencent encore aujourd'hui les théories sexologiques contemporaines.

souffrant d'une pathologie. En effet, Krafft-Ebing[306], psychiatre hongrois classe les pathologies sexuelles en quatre catégories, dont une, destinée aux homosexuels appelés « les invertis », qui apparaît même sur la page de garde de sa thèse. Il distingue quatre types de lesbiennes : le premier regroupe les femmes qui « ne trahissaient pas leur anomalie par leur apparence extérieure, ou par des caractéristiques sexuelles mentales [masculines] », le deuxième dans lequel les femmes manifestent « une préférence marquée pour les vêtements masculins ». Dans le troisième, en revanche, « l'inversion » est « pleinement développée, la femme endossant un rôle tout à fait masculin ». Quant au quatrième, il représente « le degré ultime de l'homosexualité dégénérative ». La femme de ce type , explique Krafft-Ebing, « n'a d'autres qualités féminines que ses organes génitaux ; la pensée, le sentiment, l'action et jusqu'à l'apparence extérieure sont ceux d'un homme »[307].

L'amalgame vient de la confusion entre identité sexuelle (génétique et hormonale), orientation sexuelle (désir et attraction sexuelle) et critères physiques associés au genre social (féminin/masculin/androgyne).

Dans le cas suivant, nous remarquons que masculinité[308] et lesbianisme sont, à tort, associés :

> À l'âge le plus tendre, elle préférait déjà jouer aux soldats et autres jeux de garçon ; intrépide et turbulente, elle essayait même de surpasser ses petits compagnons du sexe opposé. […Après la puberté] elle se mit à faire des rêves de nature lascive, uniquement à propos de femmes, où elle jouait le rôle de l'homme. […] Elle avait parfaitement conscience de son état pathologique. Des traits masculins, une voix grave, une démarche masculine, pas de barbe, des petits seins ; avec ses cheveux coupés très courts, elle donnait l'impression d'un homme habillé en femme.[309]

Havelock Ellis, psychologue et sexologue anglais, suit les pas de Krafft-Ebing. Selon lui, l'inversion sexuelle des femmes lesbiennes est décelable grâce aux codes vestimentaires

---

[306] Richard F. von Krafft-Ebing (1840-1902), psychiatre austro-hongrois, auteur d'une étude sur les perversions sexuelles, intitulée *Psychopathia Sexualis*, publiée en 1886, popularise les termes masochisme et sadisme. Considéré de son vivant comme l'un des plus grands psychiatres de l'époque, il classe les pathologies sexuelles en quatre catégories dont une destinée, entre autres, aux homosexuels. Il détermine la catégorie « Paresthésie » (libido dévoyée) appelée aussi « perversion de l'instinct sexuel » pour désigner les homosexuels autrement appelés « invertis », « uranistes » ou encore « uraniens. »

[307] Krafft-Ebing Richard von, *Psychopathia Sexualis.* Trans. Franklin S. Klaf. New York, Bell, 1886, pp.262-264.

[308] Attributs physiques et/ou psychiques construits socialement, considérés comme appartenant au sexe masculin.

[309] *Ibid*., pp.278-279.

socialement attribués aux hommes car, pour lui : « La principale caractéristique de la femme invertie sexuellement est un certain degré de masculinité »[310].

Les théories psychanalytiques de Freud[311] ont, elles aussi, contribué à la création de l'image déviante de la femme lesbienne. Le cas d'une jeune femme lesbienne est présenté dans les travaux réalisés en 1905 par Freud dans son recueil *Cinq psychanalyses*[312]. Il présente cinq cas cliniques dont un sur une jeune femme homosexuelle Dora, diagnostiquée comme « hystérique ». Or, l'une des particularités de la femme hystérique, selon Freud, est sa tendance à la bisexualité. Le psychanalyste accorde une attention particulière à la constitution hétérosexuelle ou homosexuelle féminine. Selon lui, le tout premier attachement de la fille s'adresse à sa mère, mais se rendant compte de l'infériorité maternelle (absence de phallus), celle-ci se tourne vers son père. La fille perçoit la castration de sa mère comme une marque d'infériorité, en est profondément blessée et rejette le premier amour homosexuel tout en développant un amour hétéro-érotique pour son père, porteur du symbole phallique, associé chez Freud au pouvoir. La femme lesbienne serait donc une personne qui reste fixée à jamais dans un drame œdipien non résolu. La psychanalyse va donc largement contribuer à la marginalisation du sujet lesbien. En considérant tout d'abord la femme comme « un homme castré », Freud voit dans la femme lesbienne un œdipe inversé. Cette théorie a fait l'objet d'un discours validé par les scientifiques. Lacan élèvera cette théorie sur le plan symbolique en ajoutant la notion de phallus. La petite fille ne voudrait pas avoir un pénis comme son père, elle voudrait avec le pouvoir qu'octroie le pénis, aussi parle-t-il de phallus comme symbole du pouvoir.

Katz[313] explore la théorie freudienne et met en relief le discours « pathologisant » sur l'homosexualité : « Les homosexuels, par exemple, sont spécifiquement décrits comme 'fixés' à un stade de développement, 'immature', inférieur parce que moins évolué, moins civilisé, proche de la sexualité naturelle, vagabonde ou 'perverse polymorphe' de l'enfant non

[310] Havelock Ellis, « Sexual Inversion in Women» dans *Alienist and Neurologist*, n° 16, 1895, p.152.

[311] Freud (1856-1939) est l'un des premiers scientifiques à avoir fixé véritablement le terme d'hétérosexualité dans *Trois essais sur la théorie sexuelle,* publié en 1905. Il la définit comme la norme, comme la sexualité à adopter par opposition à l'homosexualité. Il évoque les causes de ce qu'il appelle les « déviations sexuelles ». Freud parle alors du « problème de l'homosexualité ». Pour lui, les homosexuels sont « fixés » à un stade de développement « immature », proche de la sexualité naturelle ou « perverse polymorphe » de l'enfant, suivant ainsi les théories évolutionnistes de Darwin.

[312] Les diverses enquêtes menées sur la vie de la jeune fille ont révélé par la suite un mal-être profond provoqué, sans aucun doute, par le diagnostic psychanalytique.

[313] Ned Katz Jonathan, *L'invention de l'hétérosexualité*, *op.cit*.

encore socialisé et du sauvage primitif »[314]. Freud fait une distinction entre homosexualité masculine et féminine. En effet, la jeune fille éprouverait un désir homosexuel pour sa mère, puis se tournerait vers son père.

Dans les œuvres de notre corpus, il semblerait que les personnages de Sonia Rivera-Valdés se construisent par rapport à ces discours pathologisants. En effet, la notion du « prohibido »[315] est en lien avec le discours médical. Les histoires interdites sont subordonnées aux désirs considérés comme hors normes, voire comme des pathologies selon les discours médicaux, en partie, responsables de la marginalisation du sujet lesbien.

La présence du psychologue qui accompagne les personnages et tente de comprendre leur mal-être dans la plupart des récits est lourde de sens. En effet, sa présence récrée un cadre médical qui stigmatise le sujet lesbien tout en insistant sur sa culpabilité.

Dans « La más prohibida de todas », Martirio rencontre une jeune femme, Ana, avec qui elle a une relation amoureuse. Cette femme, très intro-invertie, est elle aussi psychologue et répète à Martirio : « De eso no se habla », pour se référer à leur lesbianisme. Ceci est une preuve de déni du psychologue qui n'a pas réussi à sortir du placard et qui plus est, nie l'existence de l'homosexualité. Cette attitude du psychologue est un moyen pour l'auteure de discréditer les discours psychanalytiques sur le lesbianisme.

L'intéressante lecture d'Irigaray sur le sujet lesbien[316] permet d'interroger les fondements de cette théorie psychanalytique. L'homosexualité féminine serait en fait une sorte d'hermaphrodisme physique (ovaire) et psychique (désir sexuel pour le même sexe) où un éventuel plaisir sexuel, différent du masculin, n'est pas même envisagé. La conclusion de Luce Irigaray rend compte du fondement psychanalytique :

> Aussi n'y aura-t-il pas d'homosexualité féminine, mais une seule hommo-sexualité où la femme sera impliquée dans le procès de sécularisation du phallus, sollicitée à soutenir le désir

[314] Ned Katz Jonathan, *L'invention de l'hétérosexualité*, Epel, les grands classiques de l'érotologie moderne, 2001, p.75. (Traduit de l'américain par Michel Oliva et Catherine Thévenet).

[315] La notion de « prohibido», de l'interdit, vient du titre la première œuvre de Sonia Rivera-Valdés *Las historias prohibidas de Marta Veneranda*. La narratrice Marta Veneranda collecte des témoignages de femmes de la diaspora qui ont eu des expériences interdites et/ou honteuses sexuellement. Le terme « interdit » vient donc des discours pathologisants qui fixent une norme sexuelle liée à l'hétérosexualité.

[316] Voir *Speculum de l'autre femme* et notamment le chapitre intitulé « Homosexualité féminine ».

> du même pour l'homme, tout en assurant, par ailleurs et de façon complémentaire et contradictoire, la perpétuation du pôle « matière » dans le couple[317].

Luce Irigaray tente d'expliquer l'homosexualité féminine par une analyse psychanalytique qui ne se vérifie pas dans les œuvres de notre corpus. La littérature a pour objet de retracer une histoire des relations lesbiennes ou des amitiés entre femmes, malgré le peu d'études qui ont permis d'explorer cet espace vierge, contrairement aux textes sur l'homosexualité masculine.[318] C'est donc en littérature que les contours de la femme lesbienne se dessinent, en dehors d'une stigmatisation psychanalytique.

Le début du XX^{ème} siècle est marqué par le développement d'œuvres liées à l'identité de la femme masculine : la garçonne. Des auteures comme Colette, Raddclyfe Hall en occident ou Ofelia Acosta Rodríguez ou Gabriella Garbalosa à Cuba développent une image de la femme aux attributs physiques et psychiques masculins. Il faudra donc attendre le milieu et surtout la fin du XX^{ème} siècle, pour voir les contours du sujet lesbien se dessiner dans la société.

I-1.2 Années 60-80 : « existence sociale et politique » du sujet lesbien

Les émeutes de Stonewall[319] sont le point d'ancrage des revendications lesbiennes et gays aux Etats-Unis. Partout dans le monde, elles créent ainsi un espace de visibilité pour ceux et celles qui ont été marginalisés. C'est ainsi qu'à partir des années 70-80, fleurit une littérature fictive mais aussi théorique définissant les contours du sujet lesbien[320]. Diverses théoriciennes s'emploient à définir cet amour entre femmes, notamment, une des précurseurs de la pensée féministe, Simone de Beauvoir[321] qui, dans *Le deuxième sexe,* avait déjà consacré un chapitre à la femme lesbienne. Monique Wittig[322] dans *La pensée straight*, *Le corps lesbien* ou encore

---

[317] Irigaray Luce, *Speculum de l'autre femme,* 1974, p.127.

[318] Voir Bonnet Marie-Jo, *Les relations amoureuses entre les femmes (XVIe-XXe siècle)*, Odile Jacob, 1995, 416p ou encore le travail de Lilian Faderman, historienne américaine qui retrace l'histoire de la femme lesbienne du XVI*ème* siècle à nos jours, *Surpassing the Love Of Men: Romantic Friendship and Love Between Women from the Renaissance to the Present*, William Morrow & Co., 1981 ; Harper, 1998.

[319] A New York, dans la nuit du 28 juin 1969, des émeutes ont lieu suite à une attaque homophobe. Cet événement malheureux donne naissance à la première lutte sociale de la communauté gay et lesbienne.

[320] Pour plus d'informations voir les productions théoriques autour de l'analyse du patriarcat comme système politique qui régit la catégorie sociale femme : Christine Delphy, *L'ennemi principal* ou encore Mathieu Nicole-Mathieu, *L'anatomie politique*.

[321] Simone de Beauvoir (1908-1986), romancière et théoricienne féministe. Son essai philosophique, *Le Deuxieme sexe*, publié en 1949, est considéré comme un texte fondateur dans la mesure où elle annonce « qu'on ne naît pas femme, on le devient ». Etre femme est, avant toute chose, une construction sociale.

[322] Monique Wittig (1935-2000) romancière, théoricienne et féministe radicale nord-américaine qui revendique son identité lesbienne tant sur le plan sexuel que sur le plan politique. Elle prône la déconstruction des catégories

les Guerillères[323] participent à la construction du sujet lesbien, à la reconnaissance de la femme lesbienne et remet en cause la catégorie même de femme, lorsqu'elle reprend l'expression beauvoirienne : « on ne naît pas femme » pour finir par déclarer que « Les lesbiennes ne sont pas des femmes ». Qui est donc cette lesbienne ? Que représente le personnage lesbien dans les œuvres de nos auteures ?

Adrienne Rich, dans son essai « La contrainte à l'hétérosexualité et l'existence lesbienne » pointe du doigt le manque d'importance accordé à la femme lesbienne et tente de lui donner une consistance à travers sa théorie du « continuum lesbien ». Elle s'emploie à détruire les théories qui visent à rendre naturelle l'attirance de la femme pour un homme mais aussi l'inclination « naturelle » de la femme pour la maternité. Rich décide de bannir le terme « lesbienne » au profit de « l'existence lesbienne » :

> I mean the term lesbian continuum to include a range-trough each woman's life and throughout history – of woman-identified experience; not simply the fact that a woman has had or consciously desired genital sexual experience with another woman. If we expand it to embrace many more forms primary intensity between and among women, including the sharing of a rich inner life, the bounding against male tyranny, the giving and receiving of practical and political support…we begin to grasp breadths of female history and psychology which have lain out of reach as a consequence of limited, mostly clinical, definitions of « lesbianism ».[324]

Nous utiliserons les termes de sujet lesbien dans le sens d'« existence lesbienne » et « continuum lesbien ». L'existence lesbienne inclut à la fois la transgression d'un tabou et le rejet d'une forme de vie obligatoire. C'est aussi une attaque directe ou indirecte contre le droit masculin d'accès aux femmes[325]. Les citations suivantes nous éclairent quant à la notion de déconstruction de catégorie :

---

homme/femme et renonce à se soumettre au système politique que représente l'hétérosexualité qui soumet les lesbiennes à un système d'oppression. Elle déclare en 1978 : « les lesbiennes ne sont pas des femmes ».

[323] Roman de Monique Wittig, publié en 1969, qui décrit les rites d'une communauté de femmes partageant une sexualité lesbienne.

[324] Zimmerman Bonnie, « What has never been : an overview of lesbian feminist criticism » dans Wolfe Susan Penelope Julia, (ed.), *Sexual practice, Textual theory : Lesbian Cultural Criticism*, Cambridge, Mass : Blackwell Publishers, 1995, p.38.

[325] Rich Adrienne, « La contrainte à l'hétérosexualité et l'existence lesbienne », Editions Mamamelis, *Nouvelles questions féministes*, (1980), 2010, p.85.

> Les lesbiennes ont été historiquement privées d'existence politique en étant incluses comme des versions femelles de l'homosexualité masculine. […] Pour moi l'expérience lesbienne, est comme la maternité, une expérience profondément féminine, qui comporte des oppressions.[326]
> La lesbienne enfermée dans le placard, la femme emprisonnée dans les notions rigides de la « normalité » partagent la douleur des options interdites, des connections brisées, de l'impossibilité de se définir librement et de s'assumer avec assurance.[327]

Adrienne Rich[328], fervente défenseur de l'identité lesbienne, s'insurge contre « l'hétérosexualité obligatoire », insiste sur l'oppression que subissent les lesbiennes dans les sociétés patriarcales et hétéronormatives et s'accordent avec les lesbiennes radicales qui veulent détruire les catégories sexuelles ainsi que l'étiquette « lesbienne »[329]. L'existence lesbienne, dans la société, passe par les luttes de femmes qui ont permis leur visibilité sociale et politique. On peut, d'ailleurs, souligner les revendications des femmes noires aux Etats-Unis qui ont permis d'ouvrir une brèche dans la construction du sujet lesbien.

Audre Lorde, lors d'une conférence à New York en 1979 pose les jalons de ce qui deviendra, dans les années 90, l'intersectionalité, c'est-à-dire cette mise en rapport des systèmes de domination : racial, sexuel et de classe. Dans cette conférence intitulée « The Master's Tools Will Never Dismantle the Master's House » (« Les outils du maître ne démonteront pas la maison du maître »), elle explique clairement :

> It is a particular academic arrogance to assume any discussion of feminist theory without examining our many differences, and without a significant input from poor women, Black and Third World women, and lesbians. And yet, I stand here as a Black lesbian feminist, having been invited to comment within the only panel at this conference where the input of Black feminists and lesbians is represented. What this says about the vision of this conference is sad, in a country where racism, sexism, and homophobia are inseparable.[330]

---

[326] *Ibid*., p.86.

[327] *Ibid*., p.98.

[328] L'article de Louise Brossar, « Adrienne Rich et Monique Wittig : un point de départ pour penser l'hétérosexualité et les rapports sociaux de sexe » dans Chetcuti Natacha, Michard Claire (eds.), *Lesbianisme et féminisme : Histoires politiques*, L'Harmattan, 2003, pp. 23-32.

[329] « Coller l'étiquette de lesbienne non seulement à celle qui aspire à être une personne à part entière mais aussi à celle qui recherche un amour vrai, une réelle solidarité et la prééminence des femmes est une première forme de division des femmes […] C'est le terme péjoratif/effrayant qui tend à empêcher les femmes de se lier affectivement et de se constituer en groupes ou en associations », Radilalesbians, « The woman-identified-woman », Anne Koedt, Ellen Levine et Anita Rapone (eds.), *Radical feminism*, NY, Quadrangle Books, 1973, (p.242 et 243) dans Ned Katz, *op.cit*., p.141.

[330] Audre Lorde, *op.cit*.,p.170.

Le *Black Feminism*[331] est, en effet, à l'origine de la remise en question des mouvements féministes occidentaux qui ne prenaient pas en compte les différences ethniques et ne portaient que des revendications de femme blanche, hétérosexuelle et aisée. Conjointement aux mouvements gays et lesbiens, le *Black Femenism* a permis de repenser le féminisme. Ainsi, quand nous parlons de perspective féministe dans les œuvres de nos auteures, il faut comprendre qu'il s'agit un féminisme issu de la troisième vague, au sein et à l'écart duquel, s'est construit le sujet lesbien.

Toutefois, définir le sujet lesbien suppose de prendre en compte l'espace-temps dans lequel il évolue. En effet, le sujet se construit par rapport à une norme historique politique et sexuelle, l'hétérosexualité et le patriarcat, qui dépend d'un pays, d'une culture et d'une période. Diana Fuss, qui développe le paradoxe de la « sortie du placard », insiste sur le déterminisme historique comme facteur déterminant les contours du sujet lesbien :

> Diana Fuss desde las más recientes producciones de la teoría gay, y profundizando en la línea de Zimmerman, afirma que el concepto de lesbiana es una construcción histórica relativamente reciente y que **no existe una esencia lesbiana fuera del marco del cambio cultural y de la determinación histórica.**[332]

Comment se définit donc le sujet lesbien par rapport à l'histoire théorique ? Dans quelle lignée s'inscrivent les personnages lesbiens des auteures de notre corpus ? Comment se manifeste ce patrimoine historique lié à la construction du sujet lesbien, construction par le rejet et l'opposition au système hétéronormatif ?

I-1.3 Les occurrences des termes relatifs au sujet lesbien dans les œuvres

Chez Sonia Rivera-Valdés, la thématique lesbienne apparaît dans de nombreuses nouvelles. Dans *Las historias prohibidas de Marta Veneranda*, on dénombre quatre nouvelles sur neuf qui abordent « l'existence lesbienne » (« Cinco ventanas del mismo lado », « Caer en la

[331] Le *Black Feminism* est un mouvement féministe issu de femmes afro-américaines, nées dans les années 60-70, à l'origine de la mise en rapport de l'oppression raciale et oppression sexuelle, c'est-à-dire de la vision intersectionnelle des systèmes d'oppressions que subissent les femmes (système patriarcal), lesbienne (dans un système hétérosexuel) et enfin racial (dans un système déterministe). Le *combahee river collective* intègre les lesbiennes issues des minorités ethniques dans leur mouvement et se sont opposées au séparatisme lesbien. Audre Lorde, Cheryl Clarke ou encore Barbara Smith sont des figures emblématiques de ce féminisme des pays en voie de développement.

[332] Pertusa Seva Inmaculada, *La salida del armario : Lecturas desde la otra acera*, Libors de pexe, 2005, p.23. [*C'est nous qui soulignons*]

cuenta », « La más prohibida de todas » et « El quinto río »), trois nouvelles sur sept dans *Historias de mujeres grandes y chiquitas* (« Como en la cárcel », « La semilla más honda del limón », « La vida manda »). Enfin, dans *Rosas de abolengo*, la narratrice intradiégétique, Lázara, confesse à Marta Veneranda ses souvenirs d'enfance ainsi que ses relations amoureuses, qu'elles soient lesbiennes ou hétérosexuelles, souvent désastreuses. Le « continuum lesbien » semble être adapté aux récits de Sonia Rivera-Valdés, dans la mesure où la plupart de ses personnages sont des « lesbiennes de circonstances ». Selon l'auteure, l'expérience lesbienne dépend des circonstances extérieures ; il ne s'agit pas d'une valeur intrinsèque, ce qui se reflète clairement dans l'attitude des personnages. On peut également se demander quelles sont les occurrences lexicales, employées dans les œuvres, pour désigner la femme lesbienne. L'analyse des trois œuvres révèle les résultats suivants :

Occurrences	***Las historias prohibidas de Marta Veneranda***	***Historias de mujeres grandes y chiquitas***	***Rosas de Abolengo***
Lesbiana	1 (p.12)	4 (p.9, p.97)	6 (p.36, p.100, p.145, p.149, p.187)
Invertida	1 (p.71)	0	0
Bisexual	0	0	0
Homosexual	5 (p.12, p.43, p.60, p.61, p.71)	0	3 (p.145, p.149)
Heterosexual	0	0	1 (p.20)
Sexo	9 (p.12, p.33, p. 69, p.111, p.150, p.163, p.165)	1 (p.149)	5 (p.166, p.206, p.22, p.271)

Consolador	0	0	0
Dildo	1 (p.165)	0	7 (p.41, p.166, p.168, p.215, p.260)
Amor	35 (p.22, p.65, p.69, p.71, p.72, p.95, p.98, p.107, p.108, p.110, p.119, p.120, p.121, p.125, p.129, p.134, p.161, p.163, p.164, p.166, p.167, p.176)	29 (p.38, p.80, p.84, p.92, p.93, p.96, p.97-98, p.102, p.11, p.114, p.127, p.128, p.130, p.155, p.186, p.190, p.191, p.195, p.211)	8 (p.36, p.102, p.117, p.181, p.183, p.195, p.218, p.271)
Amoroso		2 (p.128, p.131)	1 (p.147)
Enamorar	11 (p.12, p.95, p.100, p.110, p.108, p.117, p.124, p.130, p.135, p.138, p.144, p.148, p.152)	10 (p.38, p.97, p.139, p.152, p.154, p.205, p.218)	

Tableau des occurrences lexicales dans les ouvrages de Sonia Rivera-Valdés [333]

Figure 3

Le terme « invertida » est utilisé une seule fois et « lesbiana » apparaît onze fois dans les trois œuvres, ce qui est finalement très peu. La thématique y est abordée ainsi que l'identité de ces femmes mais le mot n'y est prononcé qu'occasionnellement. En revanche, la saturation de « amor » révèle l'intérêt de l'auteure pour les relations, indépendamment de leur sexe. En

[333] Ce travail a été réalisé manuellement et non avec le logiciel Perl.

d'autres termes, que les relations soient homosexuelles ou hétérosexuelles, le plus important est l'amour qu'une personne peut éprouver pour une autre. Cette analyse corrobore la volonté de l'auteure lesbienne qui a été, elle-même, mariée pendant de nombreuses années. Sa conception de la femme lesbienne n'est pas figée mais s'inscrit dans ce « continuum » que nous décrit Adrienne Rich. Sonia Rivera-Valdés insiste sur l'Amour avec un A majuscule : « lo que me interesa mucho, es el sentimiento del amor. El amor como yo lo pongo allí. Yo quiero que me quieran como los quiero »[334].

Concernant les œuvres de Jacqueline Herranz-Brooks, la définition du sujet lesbien est plus radicale et n'est pas seulement le produit d'une relation de « sororité »[335] entre femmes. En effet, dans *Escenas para turistas*, la thématique lesbienne semble secondaire, hormis dans la nouvelle « Para los interesados, al final, hay ranas ». La narratrice est elle-même lesbienne et parle de ses amies Ela et Sobeida qui sont aussi en couple. Le personnage lesbien n'est pas stigmatisé mais intégré dans la narration. Dans *Mujeres sin trama*, la narratrice semble se livrer à une auto-confession des nombreuses relations lesbiennes de son passé : Moraima (qui se réfère à Manelic Ferret), Dolores Hurtado, Cristina Mayoral, Clara María ou encore Sara, Angela. La narratrice construit son identité lesbienne à travers ses nombreuses expériences sexuelles et amoureuses, sans être jamais tentée par un homme. La figure masculine dans cette œuvre est quasi inexistante. Le personnage lesbien dans les œuvres de Herranz-Brooks prend une toute autre dimension comparée à celles de Rivera-Valdés. En effet, notre narratrice/alter ego de l'auteure est une lesbienne affirmée et assumée qui ne semble pas avoir besoin de sortir du *closet* comme le font les personnages de Rivera-Valdés. Toutefois, l'analyse révèle également une quasi-absence du terme « lesbienne » au profit de « tortillera ».

[334] Entretien avec Sonia Rivera-Valdés, réalisé le 23 mars 2013, New York.

[335] Le terme, employé par les féministes des années 70 pour contrer la *fraternity*, vient de *sorority* ou encore *sisterhood* qui désigne la complicité et solidarité entre femmes.

Occurences	**« Intromisión abrupta de esos dos personajes »**	***Escenas para turistas***	***Mujeres sin trama***
Lesbiana		0	1 (p.62)
Invertida		0	0
Tortillera		2 (p.105-106)	7 (p.25, p.31, p.56, p.66, p.77, p83, p.108)
Bisexual		0	0
Homosexual		0	1 (p.155)
Heterosexual		0	0
Dildo		0	0
Consolador		0	12 (p.17, p.54, p.79, p.80, p.95, p.96, p.107, p.108, p.168, p.186)
Sexo		0	6 (p.123, p.164, p.168, p.p.171)
Amor		0	6 (p.124, p.194, p.177, p.186, p.190)
Enamorar			2 (p.177, p.214)

Tableau des occurrences lexicales dans les ouvrages de Herranz-Brooks

Figure 4

Au Mexique[336], la « tortillera » est la femme qui fabrique des *tortillas* et les vend sur les places publiques. Selon la RAE (El Salv., Guat., Hond., Méx. y Nic.), il s'agit d'une : « Persona que por oficio hace o vende tortillas, principalmente de maíz » mais qui se réfère également aux lesbiennes dans un registre vulgaire. Le bruit provoqué lorsque celle-ci roule la tortilla de maïs ferait écho au frottement de deux sexes féminins. L'autre interprétation trouverait sa source dans une nouvelle du cubain Severo Suardy, « La Maitreya », dans laquelle un des personnages fait une tortilla sans œuf, les œufs étant le symbole des parties génitales de l'homme. Par conséquent, la tortilla sans œufs est comparée à l'homme sans partie génitales qui, lui-même, est associé à une lesbienne. Toutefois, les expressions révèlent les préjugés sur lesquels se fondent la discrimination sexuelle : sexe et genre sont, ici, indissociés. Dans son dictionnaire, élaboré à partir d'entretiens, Carlos Paz Pérez[337] définit la « tortilla » de la manière suivante :

> TORTILLA (v.g.): Acto sexual entre lesbianas. « Yo no las critico. Quien las critica, cae. Aquí todas las que empiezan a criticar la tortilla, más tarde o temprano, caen ».[338]

A l'issue de ses 200 entretiens avec des Cubains, Carlos Paz Pérez a dressé une typologie des mots et locutions employés à Cuba pour désigner les femmes homosexuelles, voici les principaux termes :

> 1. Homosexual femenina : Asere, Arepera, Bombero, Coronel, Crota, Cuarto Bate, Entendida, General, Invertida, La que es de ambiente, La que está en las cosas, La que está entortillada, La que está por lo bajito, La que le da al sartén, La que lleva la bayamesa, La que se ven las plumas, La que tiene la vete, Macho con tetas, Mahcangona, Machón, Machona, Marimacho(a), Masambera, Pan con pan, Pan con pasta, Señor, Torta, Torti, Tortillera, Torton, Tuerca, Tuercón, Tuturuta, Uruguaya, Vaquero.
> 2. Homosexual femenina « activa »: Activa, Bugarrona
> 3. Homosexual femenina « pasiva »: Carretillera, Desfondada, La que se abrió como una calabaza, Maricona, Pasiva.
> 4. Homosexual femenina « activa y pasiva »: Activa y pasiva, Arrebata(d)a, Completa, Enfermota, Gozadora, Loca.

[336] Le terme mexicain a été repris à Cuba dans la plupart des pays d'Amérique Latine.

[337] Chercheur cubain en sociolinguistique qui a étudié le rôle du langage dans la sexualité cubaine, à travers de nombreux entretiens.

[338] Paz Pérez Carlos, *La sexualidad en el habla cubana*, Madrid, Aguarlarga, p.151.

> 5. Bisexual femenina: Gozadora, La que apunta y banquea, La que juega en las dos novenas, La que juega en los dos bandos, La que es de todo, La que tiene marido para tapar la letra, Pinguera.[339]

Le terme, utilisé à maintes reprises par Jacqueline Herranz-Brooks, n'apparaît aucune fois dans les textes de Sonia Rivera-Valdés, qui avait pourtant le souci de reproduire le langage oral de la rue. La différence vient de la vulgarité que refuse Rivera-Valdés alors que Herranz-Brooks, elle, utilise des mots crus pour qualifier une réalité difficile.

On peut toutefois se demander pourquoi Herranz-Brooks utilise un terme si péjoratif pour définir ses personnages lesbiens ? Lourdes Torres explique en quoi le terme dépréciatif « tortillera » permet finalement de repenser l'identité lesbienne :

> « Tortilleras » in the title of this anthology is one of the many names used for lesbians in Hispanic and Latina contexts. Others include « jota », « loca », « pata », « marimacho », « culera », « lambiscona », and « pajuelona ». Although these words are often used in derogatory ways, **Hispanics and Latina Lesbian have reappropriated many of them as affirming identity markers**. This ongoing project of redefining and reconfiguring same-sex desire has myriad historical and cultural variations that encompass questions of gender, nationality, race, ethnicity, and class, marking it impossible to posit a singular Hispanic or Latina lesbian.[340]

La récurrence de ce terme est une particularité de Jacqueline Herranz-Brooks qui, reprend le terme homophobe communément employé afin de le pervertir, lui redonner une signification. L'autodérision de l'auteure sur son lesbianisme et sur le fait qu'elle soit elle-même « tortillera », comme elle s'amuse à le répéter, renvoie au processus de construction identitaire du personnage lesbien dans les œuvres. En effet, les personnages lesbiens de *Mujeres sin trama* utilisent la terminologie employée par les homophobes afin de remettre en cause le système dans lequel elles évoluent. Maintenant que nous avons défini les contours du sujet lesbien des œuvres du corpus, au regard des études théoriques, nous tenterons de comprendre comment ce sujet se construit par rapport au rejet.

---

[339] *Ibid*., p.53.

[340] Torres Lourdes, Pertusa Inmaculada, *Tortilleras: hispanic and U.S. Latina lesbian expression*, Temple University Press Philadelphia, 2003, p.6. [*C'est nous qui soulignons*]

I-2 Stigmatisation et rejet : causes et conséquences

I-2.2 Des personnages lesbiens stigmatisés et rejetés

La construction identitaire sexuelle du personnage lesbien, dans les récits des auteures, passe de « l'abjection » à la subversion[341]. Judith Butler nous initie au concept de « gender trouble » et au sujet « abject », c'est-à-dire le non-sujet. Nous reprendrons donc la notion d'abjection de Butler pour comprendre ce que représente le sujet lesbien dans les œuvres de nos auteures. Elles parviennent à semer le trouble dans la catégorie figée et hermétique « lesbienne » dans le but de repenser les catégories. On peut donc se demander comment se construit le sujet abject (le personnage lesbien) en opposition au système hétéronormatif et comment ce sujet passe de « l'abjection » à la subversion du cadre dans lequel il évolue.

Dans les œuvres, les sujets féminins se construisent à travers des narrations intimistes : nouvelles autobiographiques chez Rivera-Valdés et journal intime chez Herranz-Brooks. La formation dialogique entre narrateur et narrataire est fondamentale à l'heure d'évoquer la formation du sujet lesbien puisque ce dernier se construit dans l'altérité. La situation de communication instaurée dans les œuvres des auteures est un moyen d'oraliser le récit des personnages. L'oralité à pour but de rendre l'histoire vraisemblable mais aussi de participer à la construction de la mémoire lesbienne, d'un patrimoine littéraire et culturel lesbien - celle-ci étant basée essentiellement sur des discours oraux, des témoignages recueillis mais peu d'œuvres littéraires ou d'essais critiques. Dans les deux œuvres, l'aveu à un tiers est une manière pour la femme lesbienne d'exister en tant qu'individu dans la société ou en tant que personnage dans la littérature. Comment se construit alors la formation discursive du sujet lesbien dans les œuvres de nos deux auteures ? Et comment cette formation discursive est-elle révélatrice d'un discours social teinté de mépris entraînant le rejet du sujet lesbien ?

L'expérience de la souffrance constitue ici le sujet lesbien. L'analyse de Judith Butler nous fait réfléchir sur la constitution du sujet social. « Je suis », car l'Autre me nomme et je suis capable de le nommer, mais « je suis » aussi car « je souffre ». Ces deux conceptions de la constitution du sujet nous éclairent quant à la souffrance des personnages lesbiens. Chez

[341] Voir Cabaloué Sophie, « La construcción de la identidad sexual del personaje lésbico en los relatos cubanos de Sonia Rivera-Valdés y Jacqueline Herranz-Brooks : de la 'abyección' a la subversión », *La manzana de la discordia*, Vol.8, No.1, 2013. Disponible sur : http://manzanadiscordia.univalle.edu.co/volumenes/articulos/V8N1/art7.pdf

Rivera-Valdés, dans « Cinco ventanas del mismo lado » la souffrance se manifeste par des dilemmes intérieurs rendus par des non-dits, comme par exemple lorsque la narratrice/locutrice évoque « su historia prohibida » a Marta Veneranda pour parler de son expérience lesbienne avec sa cousine. Dans « La más prohibida de todas », Martirio, confie que : « Las relaciones románticas con mujeres me lanzaron a un mar de conflictos emocionales pavorosos, pero mujer yo misma, estaba familiarizada con esta navegación »[342]. Ces paroles sont révélatrices de la position de la femme comme sujet soumis à la domination dans un système patriarcal mais elles insistent aussi sur la double souffrance ressentie par Martirio (femme et lesbienne). Aussi peut-on voir dans le choix des noms des personnages, une allusion à la souffrance des martyres.

Dans *Mujeres sin trama*, la souffrance de Victoria, la protagoniste est celle d'une adolescente qui cherche sa voie et définit sa vie comme une « tragedia » puisque sa mère la nomme « tortillera » / « gouine » et n'accepte pas son orientation sexuelle. Selon elle, sa fille est malade et doit se faire soigner. L'homosexualité est alors vécue comme une maladie, une sorte de peste que tout le monde doit fuir. Cette vision renvoie au discours « pathologisant » qui perdure aujourd'hui. Mais dans les œuvres de Herranz-Brooks, le sujet se construit en opposition au discours médical qui fait foi. Ce rejet et cette conception erronée de la sexualité lesbienne sont une des causes des déboires de Victoria. Celle-ci est mise à la porte par sa mère parce qu'elle est lesbienne et surtout parce qu'elle ne le cache pas aux autres. Victoria revient sur cet événement douloureux et se demande la raison qui a poussé sa mère à la renvoyer du domicile familial : « de hacer tortilla o de hacerla tan pública »[343]. Ce rejet oblige l'adolescente à errer dans les rues de Cuba pendant près d'un an. Ne sachant pas où aller, Victoria se voit contrainte de dormir dans des parcs avec sa cousine et compagne Moraima. Le rejet familial plonge Victoria dans la déchéance et débauche où sexe, drogue, cigarette et rhum sont des ingrédients indispensables pour oublier le plus douloureux : l'exclusion. Toutefois Victoria y puise aussi la force de se battre et d'affronter les déboires d'une vie dans la rue pendant la Période Spéciale à Cuba. Herranz-Brooks insiste sur la difficulté de cette vie dans la rue liée à son envie d'écrire :

> Durante ese período yo estaba sin casa y andaba con mi amante de entonces en la calle. En la casa del té matábamos las horas y se escribía y se escuchaban los textos de otros escritores que

[342] Rivera-Valdés, *op.cit*., 1997, p.131.
[343] Herranz-Brooks, *op.cit*., 2011, p.25.

> no sé qué se hicieron, pero que existían. […] Escribía todos los días porque estaba rabiosa o decepcionada. Mi amante me había dejado por otra y yo estaba más que cansada de estar en la calle así que regresé a la casa de mi madre. Había que escaparse y sanarse de alguna manera y lo hice escribiendo.[344]

Dans « La vida manda », Martica et Olema, elles aussi, vivent une relation amoureuse chaotique à cause de la mauvaise perception de l'homosexualité qu'en a la mère de cette dernière :

> Pues las cosas fueron de mal en peor hasta que una noche a las dos de la mañana, a punto de venirnos Olema y yo, entra la vieja como un bólido en el cuarto gritando de tal forma que se enteró la cuadra entera: fuera, fuera de esta casa, engendros de Satanás.[345]

La mère d'Olema associe les deux femmes aux enfants de Satan. Elle pense que la malédiction a touché son foyer et qu'il est donc nécessaire de chasser sa fille. La jeune femme lesbienne ne serait alors qu'une manifestation de l'antéchrist. En chassant sa fille, la mère se lave de tous péchés.

Les deux jeunes femmes errent dans la rue comme des vagabondes. Elles doivent se prostituer à de riches américains afin de subvenir à leurs besoins : tel est le prix à payer pour vivre leur relation amoureuse. L'homosexualité est à la fois rejetée et demandée : rejetée par la société cubaine (famille, amis, institution) et demandée par les touristes américains. Dans « La más prohibida de todas », Martirio se souvient des relations sexuelles qu'elle avait avec son directeur d'école. Sur le chemin de l'hôtel, elle fait référence à un club appelé « El reloj ». Ce club accueille des touristes américains et leur propose d'assister à des scènes sexuelles entre femmes moyennant une belle somme d'argent. Le lesbianisme n'est pas accepté dans les familles mais il est en revanche, exploité par d'autres à but lucratif. La pratique homosexuelle féminine est considérée comme un spectacle où les femmes ne sont que l'objet de désir des hommes voyeuristes. C'est sur ce paradoxe que se construisent les personnages lesbiens.

Toutefois le discours homophobe, développé par les sexologues et suiveurs de la psychanalyse, n'est pas le seul responsable du rejet de l'homosexualité. Les particularités historiques de Cuba sont également à prendre en compte, si nous voulons comprendre comment se construit le sujet dans les œuvres de nos auteures. L'homophobie qui s'est

[344] Entretien avec Herranz-Brooks, *op.cit*.
[345] Rivera-Valdés, *op.cit*., 2003, p.p.212.

développée à Cuba semble être culturelle, selon Ian Lumsden[346]. Toutefois la discrimination n'est pas liée à une volonté de destruction mais plutôt à une vision erronée de la masculinité : « Cuban homophobia is a part of this traditional culture. This homophobia is as much a product of folk prejudices about appropriate masculinity as it is of a conscious need to repress homosexual behavior »[347].

I-2.2 Homosexualité, Révolution et Castrisme : institutionnalisation de l'homophobie

Afin de comprendre pourquoi le sujet lesbien émerge tardivement dans la littérature cubaine, il faut tout d'abord prendre en compte le fait que l'homosexualité féminine a été reléguée au second plan. Les travaux de Ian Lumsden ou encore ceux de Emilio Bejel sont fondamentaux mais portent principalement sur l'homosexualité masculine, excluant le lesbianisme. Toutefois ces études permettent de comprendre comment s'est institutionnalisé le rejet de l'autre, comment l'homophobie a pris part à la construction de l'identité nationale.

L'homophobie n'est pas liée à la Révolution; elle est issue d'un héritage plus complexe : « These patriarchal relations envolved in a society that was conditioned by its Spanish, catholic, and African origins and by the way in which the cultural values that were brought to Cuba were modified over time in a new contact »[348].

Selon Emilio Bejel, l'institutionnalisation de l'homophobie débute en 1965, notamment avec la résolution Numéro 3 qui exclut les homosexuels du domaine de l'éducation ou/et de la culture afin de créer l'« homme nouveau ». Les deux événements majeurs, à savoir la création des UMAP et le Congrès national d'éducation et de la culture en 1971 où le « problème » de l'homosexualité est discuté, donnent la preuve de l'institutionnalisation de l'homophobie à Cuba. La description d'Emilio Bejel des UMAP renvoie à une définition de camps de réhabilitation pour « déviants » :

> It was in the midst of this charged atmosphere that the forced labor camps called UMAPs were formed in 1965. These camps were designed primarily to 'rehabilitate' those persons (almost all of them young men who had reached the age of military service) thought to be 'antisocial'.[…] The UMAP camps were centered around Camaguey province and aided in the

[346] Lumsden Ian, *Machos, maricones and Gays: Cuba and Homosexuality*, Philadelphia : Temple University Press, 1996, 263p.
[347] *Ibid*., pp.6-7.
[348] *Ibid*., p.29.

> production and harvest of fruits and other crops. [..] The idea was that in this environment the 'antisocial' would be forced to perform agricultural labor alongside the local rural inhabitants and would thereby be cured of their bad habits and customs. Within this ideology the countryside was thought to possess certain redeeming qualities that cleansed the evils of the city.[349]

Même si les années 80 sont le signe d'un recul quant à l'homophobie, il n'empêche que l'ouverture du port de Mariel en 1980 permet au régime cubain de suggérer à certains « indésirés »[350] de partir. Les différentes étapes de cette institutionnalisation de l'homophobie sont perceptibles à travers les entretiens et autofictions de Jacqueline Herranz-Brooks. L'histoire personnelle de l'auteure recoupe l'histoire officielle en permettant de donner une autre facette de la vérité. Lors d'une conversation, Jacqueline nous confie que son cousin Johnny, homosexuel aux allures transgenres, est rejeté par sa famille. Elle se remémore un moment de sa vie, où elle décide d'aller à la recherche de son cousin à Santiago de Cuba, en pensant que des liens pourraient s'établir. Le jeune homme ayant été rejeté par sa famille depuis son plus jeune âge, refuse d'engager une relation amicale avec sa cousine. Jacqueline remarque que cette histoire coïncide avec l'ouverture du port de Mariel, Johnny a d'ailleurs reçu des menaces pour qu'il s'exile. Or, cet exil forcé (pression de l'institution, du gouvernement) n'aboutit pas grâce à la mobilisation du village où vit Johnny. Dans *Mujeres sin trama,* cette répression trouve écho dans l'interrogatoire des policiers qui soupçonnent Victoria et Dolores d'êtres lesbiennes et les emmènent au commissariat.

Teresa Fernández, coordinatrice du réseau lesbien au Cenesex fait état de la situation des lesbiennes à Cuba. Elle insiste sur le rôle de la politique du centre d'éducation sexuelle depuis les années 2000 :

> Desgraciadamente, durante una época larga y difícil se consideró la homosexualidad como una patología primero pero también como algo que dañaba la moral. Este estigma, esta discriminación, todo eso conspira. Por supuesto, las personas no escribían abiertamente. Incluso antes de la revolución, hubo varios libros sobre la homosexualidad pero exclusivamente masculina. Pero eso tiene que ver con un problema cultural, ya tienen que ver con la ideología. Después de la revolución, las mujeres salieron de su casa, a trabajar, a emanciparse. A nivel de leyes también hubo avances. Pero sigue existiendo el tabú de la mujer lesbiana. Es un plus que hay que trabajar. Y una cosa muy rara también, las mujeres lesbianas

[349] Bejel Emilio, *Gay Cuban Nation*, Chicago and London, University of Chicago Press, 2001, p.100.
[350] On entend par « indésirés » les personnes homosexuelles, les délinquants et les opposants politiques.

> a veces en el imaginario masculino representan una fantasía. Pero, por otro lado, es la mujer quien rechaza al hombre. Y aparte de eso, la mujer lesbiana tiene una tendencia a invisibilizarse, también el derecho a la intimidad, en realidad los heterosexuales no van a la calle diciendo yo soy heterosexual. Lo que tendría que existir a nivel legislativo, de cultura, el reconocimiento total de todos los derechos. No se puede vivir privado de derechos. Yo por ejemplo vivo con todos los deberes que debo cumplir ante la sociedad y entonces tendría que obtener todos los derechos independientemente de la orientación sexual. En Cuba se maneja de manera institucional y así coge más fuerza.[351]

Hormis ce contexte historique particulier, l'hétérosexualité comme système politique semble également imposer des modèles de conduites aux personnages de notre corpus. La construction sociale de l'hétérosexualité comme système est un acteur responsable du rejet du sujet lesbien. Aussi comment est-elle représentée dans les œuvres ? Quelles sont les stratégies déployées par les auteurs pour lutter contre le régime hétéronormatif ?

II-Construction du sujet par rapport à la norme politico-sexuelle

II-1 Hétérosexualité et hétéronormativité dans les œuvres

II-1.1 Invention de l'hétérosexualité: normes et marge

La première occurrence du terme « hétérosexuel », en psychanalyse, apparaît avec Freud en 1905 dans ses *Trois essais sur la théorie sexuelle.* Il y présente les dangers, entendons par dangers les maladies, des rapports abusifs hétérosexuels, à savoir une éventuelle fixation à l'homosexualité[352]. Le terme entre donc dans un discours médical. L'analyse de Jonathan Katz[353] est d'un grand intérêt puisqu'il met en avant les origines du terme « hétérosexuel » dans le discours freudien. Il révèle dans son essai, *L'invention de l'hétérosexualité*, que le terme n'existe que par rapport à l'homosexualité :

> Dans les débats freudiens, « homosexuels » fonctionne comme un terme repoussoir, et « hétérosexuel » nous permet de nous en tenir à distance. L'homosexualité peut résulter des « dangers des rapports hétérosexuels ».[354]

---

[351] Entretien avec Teresa Fernández, réalisé le 8 février 2013, La Havane, Cenesex.

[352] Freud Sigmund, *Trois essais sur la théorie sexuelle,* traduit de l'allemand par Philippe Koeppel, Gallimard, 1905/1985, p.44.

[353] Ned Katz Jonathan, *L'invention de l'hétérosexualité*, Traduit de l'américain par Michel Oliva et Catherine Thévenet, Epel, 2001.

[354] *Ibid*., p.69.

Toutefois Freud convient que l'hétérosexualité se fabrique et n'est pas innée. Il faudra attendre les années 1960 et la deuxième vague féministe[355] pour que l'hétérosexualité soit considérée comme régime politique et non comme un simple « choix objectal »[356], selon la conception freudienne. La publication de *The feminine mystique* de Betty Friedan en 1963 annonce une nouvelle ère féministe qui envisage la norme sexuelle comme responsable du rôle social attribué à la femme. Toutefois, Friedan ne mentionne pas la femme lesbienne qui semble pour elle, être un tabou. Elle s'oppose au fameux adage freudien : « L'anatomie, c'est le destin » qui utilise le déterminisme biologique pour justifier l'infériorité de la femme. Kate Millet et la publication de *La politique du mâle (Sexual politics*) en 1970 marque un tournant puisqu'il s'agit d'une des premières œuvres féministes à mentionner clairement l'hétérosexualité relative à la domination masculine. Elle analyse les œuvres de Genet et démontre qu'il existe un lien entre la construction sociale des genres et la ségrégation de la vie sexuelle (homo/hétéro). L'œuvre de Gayle Rubin[357], *The Traffic in Women : Notes about political economy of sex*, permet de mettre en relief le système sexe/genre sur lequel est fondé la discrimination de la femme. Selon elle, le genre, l'hétérosexualité obligatoire et la contrainte exercée sur la sexualité féminine sont les trois fondements responsables de l'oppression des femmes, contre lesquels il faut lutter. L'oppression subie par les femmes est comparée par Colette Guillaumin à l'oppression que subissaient les esclaves, oppression basée sur une discrimination raciale tandis que pour la femme il s'agit d'une discrimination sexuelle. Elle parle donc de « sexage » pour désigner cette relation de pouvoir et d'oppression que l'homme exerce sur la femme.

Comment se manifeste la domination masculine et l'hétérosexualité obligatoire dans les œuvres ? En quoi sont-elles révélatrices d'un système d'oppression basé sur le déterminisme biologique et comment les auteures les bouleversent-elles ?

II-1.2 Domination masculine : soumission des femmes ?

Dans les œuvres de Sonia Rivera-Valdés, les personnages masculins sont relativement nombreux mais, tous, sont secondaires hormis dans « Desvaríos » (couple d'homosexuels) et dans « El olor del desenfreno » où les hommes sont narrateurs. Ainsi, la domination

[355] La deuxième vague féministe naît avec le Mouvement de Libération pour les femmes (MLF) et se caractérise par la prise de conscience de la domination masculine. Les concepts de patriarcat et sexisme sont développés : la sphère privée, en tant qu'espace où s'exerce la domination masculine, devient alors politique.

[356] L'objet sexuel, selon Freud, est la personne dont émane l'attraction sexuelle.

[357] Anthropologue et militante féministe.

masculine est présentée dans des œuvres où les femmes sont narratrices et interlocutrices. De plus, le travail issu des entretiens est mis en forme par Marta Veneranda, en d'autres termes même si les hommes sont narrateurs intradiégétiques, ils sont « supervisés » par la narratrice extradiégétique. La domination masculine sur le plan narratif est donc inexistante, contrairement aux situations décrites par de nombreuses femmes-personnages. Cette domination revêt différentes formes : du harcèlement verbal à la violence physique en passant par l'humiliation. La nouvelle « Los ojos lindos de Adela » est inspirée de la propre expérience de l'auteure qui, en tant qu'immigrée, a travaillé dans les usines nord-américaines. Afin de sauver son amie Adela du licenciement, la narratrice tente de négocier avec son patron mais elle doit supporter les avances maladroites et les blagues misogynes de son supérieur hiérarchique dans l'usine : « El continuó con las indirectas y yo tratando de evadirme sin disgustarlo. Lo más difícil de soportar eran los chistes que le dio por hacer donde yo le oyera »[358]. La narratrice subit une triple oppression : celle d'immigré (minorité), celle d'employée soumise à la hiérarchie et enfin celle de femme puisqu'elle subit le harcèlement sexuel de son patron. Face à cette injustice, la narratrice tente de fuir sans créer de polémique, car elle sait que tout lui sera reproché.

La domination masculine passe également par une soumission sexuelle de la femme. Les relations entre jeunes femmes et hommes matures ne sont pas rares dans les œuvres de l'auteure et permettent de mettre en lumière un autre type de domination. Dans « La más prohibida de todas », Martirio se remémore son passé à Cuba et se souvient des relations sexuelles qu'elle entretenait avec un homme plus âgé qu'elle.

> Los dejaba hacer casi todo lo que les placía y solo resistía cuando trataba de voltearme y poner por detrás lo que con mayor frecuencia se pone por delante. Eso lo permití hacer hasta anos después, ya fuera de Cuba […] No soportaba que la mujer disfrutara antes que él, me dijo después y su improvisación era agresiva. Ahora no, va a ser cuando yo quiera. ¿Crees que puedes hacer lo que a ti te de la gana? Pues no. Vas a aprender de una vez por todas quien manda aquí.[359]

La domination sexuelle est mise en avant dans l'œuvre par un discours masculin performatif. Les paroles des hommes actent leur domination et réaffirment leur pouvoir sur la femme, y compris pendant l'acte sexuel. Les actes de paroles des personnages masculins pourraient

[358] Rivera-Valdés, *op.cit*., 1997, p.85.
[359] *Ibid*., p.113.

donc être résumés par l'expression d'inspiration austinienne : « Quand dire, c'est dominer ». Le harcèlement moral et physique régit les attitudes des hommes qui éprouvent du plaisir à contempler la femme soumise à leurs désirs. Si les hommes dominent par leurs discours misogynes, l'auteure décide de redonner la parole aux personnages féminins afin de lutter contre cette domination.

Le corps de la femme est violenté par le discours dominant mais aussi violé dans la mesure où, même si l'acte est consenti, les hommes ne se protègent pas et n'anticipent pas les conséquences de l'acte sexuel, à savoir la grossesse non désirée. En effet, Martirio enceinte d'un homme marié, de dix ans son aîné se voit dans l'obligation d'avorter.

Notre entretien avec Mayra Álvarez Suarez, directrice de *Centro de estudios de las mujeres* de la FMC, nous permet de revenir sur l'importance des travaux du Centre d'études sur les femmes tout en rappelant que le Centre national d'études sexuel (Cenesex) a été impulsé par la Fédération :

> La FMC surge en 1961 a propuesta de las propias mujeres por su interés de participar activamente en el proceso revolucionario. En Cuba, había muchas organizaciones de cualquier tipo. Pero en Cuba había una tradición histórica de unirse para el derecho al voto, para una serie de reivindicaciones que las mujeres querían antes del triunfo de la Revolución. De igual forma, cuando triunfa la Revolución las mujeres deciden unirse en una Federación para apoyar el proyecto revolucionario. En el programa de la Revolución cubana, estaba muy claro, la lucha contra la discriminación por cualquier motivo, entre ellos, por motivo de sexo. Desde que surge la Federación, uno de su interés es de basar los programas y los proyectos que se hacían, y que se hacen en la actualidad, a favor de la mujer, es el resultado completo de investigaciones científicas. […] El Cenesex, Mariela te podría contar esta historia, […] surge porque las mujeres lo piden. Desde el principio, cuando era un grupo y cuando se convirtió en centro en su comisión directiva, en su consejo directiva siempre ha estado presente la FMC como organización mientras que el Centro de Estudios de la Mujer forma parte de los centros de investigación. Surge de la voluntad de las mujeres para que se les aumentara su conocimiento sobre la sexualidad para poder ejercer su derecho que se le estaba dando. Se concibe el derecho sexual y reproductivo como conocimiento. La FMC ya se preocupaba por el tema con las revistas *Mujeres* y *Muchachas*.[360]

[360] Entretien avec Mayra Álvarez Suarez, réalisé le 7 février 2013, La Havane

En évoquant le sujet des femmes lesbiennes, la directrice me demande de couper le dictaphone, comme si cette question la gêneait. Finalement, nous reprenons l'entretien autour des femmes mais de manière plus large: « Todas las mujeres, no importa la edad, su orientación sexual. Igual que hay grupos de comunicadoras, científicas. Nosotros intentamos mantener una relación, lo que significa que es la persona más calificada que se encargue de la relación con **esas** personas » [361]. Cet entretien met en évidence une certaine distance entre la FMC et les lesbiennes désignées par le déictique « esas ».

Même si les avancées juridiques et sociales sont bien réelles, les femmes continuent à soumettre leurs corps aux désirs des hommes, comme le prouvent les œuvres de Sonia Rivera-Valdés. Les narratrices reviennent sur leurs relations sexuelles unilatérales. Les jeunes femmes, en fréquentant des hommes plus âgés rêvent d'un futur meilleur, d'une relation amoureuse idéale, dictée par les images des films hollywoodiens des années 50-60, circulant à Cuba.

> El problema fue que en sueños y despierta andaba vehemente detrás de un amor imposible, avasallador y único que sumara mi destino de heroína de cine, y en la búsqueda me enredé con un montón de hombres, casi todos casados, para terminar frustrada y en ocasiones metida en unos líos que no quieras tu saber, el peor de todos cuando, a los 18 años, quedé embarazada.[362]

Martirio confie à Marta Veneranda ses désillusions amoureuses et les conséquences de la domination générationnelle, sexuelle et morale de l'homme. La quête d'un amour parfait, tant sur le plan sexuel que sur le plan affectif s'avère être un désastre pour la jeune femme. Ces expériences de soumission ont participé à la construction identitaire du personnage qui, une fois plus âgée, se tournera vers les femmes.

Dans « Ana en cuatro tiempo », lorsqu'elle était encore à Cuba, Ana se souvient avoir surpris son père en train de faire l'amour à la jeune servante Zuleika :

> De la misma manera que Ana suspendió las preguntas sobre el significado de las palabras, renunció a indagar por qué los mayores actuaban muchas veces de forma incomprensible para ella. Esto lo aprendió el día que llegó de la escuela antes de la hora acostumbrada, fue a buscar

[361] *Ibid*. [*C'est nous qui soulignons*]
[362] Rivera-Valdés*, op.cit*., 1997, pp.109-110.

> a Zuleika a su cuarto para jugar y al abrir la puerta encontró al papá encima de la muchacha. Zuleika era muy joven, llevaba poco tiempo sirviendo en la casa.[363]

Ces relations jeune fille/homme mature, sorte de leitmotiv chez Rivera-Valdés, illustrent parfaitement la domination de l'homme sur la femme qui va même encore plus loin en abusant du pouvoir donné par l'âge et le statut social d'employeur. Ce récit reflète un des aspects de la vie de notre auteure, à savoir son mariage précoce, qui n'avait rien de particulier dans les années 50 à Cuba.

Dans « Azul como el añil », la narratrice Carmina se remémore également les relations sexuelles qu'elle avait avec son directeur d'école à Cuba.

> Con el suspiro le llegaron juntas, la emoción de antes anticipando el encuentro amoroso, y la repugnancia que le provocaba en el presente el enternecerse con la memoria. El carro entrando al motel, ella con la cabeza baja, recostada al asiento para no ser vista. El ordenaba, ella obedecía, para evitar que alguno de los empleados reconociera el director de escuela con una de sus alumnas.[364]

Les femmes cubaines, une fois arrivées à New York subissent également la domination masculine et ce, de manière très violente. Dans « Los venenitos » la narratrice est trompée par son mari mais aussi humiliée, au point que son mari laisse les photos de sa compagne sexuelle en évidence : « dejar las fotos de la muchacha desnuda donde yo las pudiera ver me pareció un poco exagerado […] hasta que también empezó a dejar allí las notas de amor ».[365]

L'éducation au sein des familles, en partie responsable du conditionnement du comportement de la femme qui se doit d'être docile, compréhensive, prête à tout pour satisfaire son mari, est mise en lumière et poussé à l'extrême dans la nouvelle : « Como siempre fui la comprensiva, me sentía ridícula de decir cuánto me molestaba su ostentación de la relación con la muchachita »[366]. Mais, harcelée par son mari, la narratrice prend enfin conscience de sa soumission aveugle.[367] Or, cette domination masculine participe à la mise en place d'une

[363] Rivera-Valdés, *op.cit*., 2003, p.32.

[364] *Ibid*., p.131.

[365] *Ibid*., p.95.

[366] *Ibid*., p.96.

[367] Dans « Los venenitos », la narratrice est aussi victime de la domination masculine et de sa condition de femme : « Ese es el problema de todas las mujeres que padecen esta adicción. El marido puede hacerte lo que sea y tan pronto lo ves el corazón se te destroza y vuelves a las mismas […] Al final, él no podía vivir sin mí, su esposa, su amiga, su amante, su madre ». Rivera-Valdés, *op.cit*., 2003, pp.94-95.

violence symbolique qui, parfois, prend effet dans les actes. De fait, elle atteint son paroxysme dans la nouvelle « Entre amigas » où le mari de la narratrice porte la main sur elle : « me pegó una bofetada […] me alzó con tal brusquedad y rabia que tuve marcas en las axilas […] me torturaba diciéndome que había sido amante de Nicky […] me comenzó a pegar y caí contra el borde de la bañadera […] me bañé en sangre »[368].

La violence conjugale, physique et psychologique, dans le couple est ici mise en avant. Ces nombreux exemples mettent en évidence un système de domination, de « sexage » selon Colette Guillaumin, du servage des femmes dans le système patriarcal. La femme étant comparée à l'esclave dans sa position de subordonnée, Guillaumin tente ainsi de mettre en rapport sexe et race dans les systèmes de domination patriarcale et blanche. L'imposition forcée de l'hétérosexualité serait une machination des dominants afin de reproduire le schéma de subordination. L'auteure utilise diverses stratégies pour contester l'hégémonie masculine. Comme nous l'avons évoqué plus haut, sur le plan narratif, les femmes narratrices ont le pouvoir de dire. Cette liberté narrative permet à la femme de s'affranchir de toute norme, de toute censure.

La vengeance des femmes, mise en place dans « Entre amigas » et « Venenitos », est sans appel. Les narratrices, victimes des violences de leurs maris, finissent par se venger en les tuant. La première coupe l'oxygène de son conjoint (« Me incliné hasta la válvula del tanque de oxígeno con la intención de abrirla un poquito, pero en vez de girarla hacia la izquierda, lo hice hacia la derecha, posición en que cerraba »[369]) tandis que la seconde l'empoisonne avec son propre venin, ramené de ses différentes expéditions :

> Esperé a oír la ducha abierta, abrí la gaveta de las medias, agarré la botellita de perfume, la destapé con delicadeza y deposité en la palma de mi mano los cinco diminutos pistilos que contenía. Dos venenitos matarían a un hombre de doscientas libras, escuché la voz de Raúl diciéndome una vez. El pesaba alrededor de ciento cincuenta y cinco, puse tres en el café para estar segura. Se disolvieron con la primera cucharadita de azúcar. Eché otra, le gustaba bien dulce.[370]

La succession des verbes d'action, dans ce passage, insiste sur la détermination et le sang froid de la femme qui s'apprête à se venger.

[368] *Ibid*., pp.43-46.
[369] Rivera-Valdés, *op.cit*., 1997, p.52.
[370] *Ibid*., p.99.

La stratégie littéraire permet de couvrir la narratrice intradiégétique qui révèle son meurtre car, rappelons-le, ces aveux sont véridiques selon la « nota introductiva » de Marta Veneranda, la narratrice-extradiégétique/narrataire-intradiégétique-psychologue. La narratrice joue avec sa mémoire, pour raconter des faits réels, raconter la vérité mais aussi la dissimuler : « No recordaba en absoluto que había cerrado el oxígeno »[371]. Elle brouille les frontières entre fiction/réalité/souvenir afin d'atténuer sa faute.

De plus, lorsque la narratrice de « Entre amigas » coupe l'oxygène, ses amies, Monica et Yokasta, assistent à la scène sans rien dire ; ce sera leur secret. A la mort de son mari, les trois femmes se réunissent mais le sujet ne sera jamais évoqué :

> Han pasado diez años, nos vemos constantemente y jamás se ha mencionado aquella situación, con lo habladoras y cuentistas que somos. Con toda honestidad, he llegado a dudar seriamente de su realidad. Yo estaba tan cansada…[…] El director [de la escuela de su hijo] me dijo que si quería enviaba al niño inmediatamente para la casa. Le dije que lo dejara allí hasta la hora de salida e hice un café para mí, Mónika y Yokasta, Nos lo tomamos calladas, con mucha paz, yo tranquila de que nadie llegaría a interrumpírmelo.[372]

C'est cette « sororité » entre les femmes qui rassurent la narratrice. Elle sait que ses amies ne la dénonceront jamais. La complicité des femmes est un contre-pouvoir qui lutte contre la domination masculine. Ce meurtre symbolique met un point final à la soumission des femmes.

Dans « Los venenitos », la narratrice fait également preuve de compassion et de solidarité en aidant l'amante de son défunt mari : « La veo y me veo cuando tenía su edad y sé lo que la espera […] Con su amor, ella podrá hacerlo […] Sé que ella, tal como la he visto conducirse y a en dos ocasiones, si él desaparece buscara a otro que abuse de ella »[373]. La solidarité entre les deux femmes émane du fait qu'elles ont subi la même oppression : la domination masculine.

L'autre stratégie que déploie Sonia Rivera-Valdés est liée à la représentation traditionnelle de l'homme fort, puissant et viril qu'elle s'emploie à rendre vide de sens. Le « macho, varón,

[371] *Ibid*., p.13.
[372] *Ibid*., p.53.
[373] *Ibid*., pp.101-102.

masculino »[374] devient dans l'œuvre de l'auteure un impuissant sexuel, incapable de satisfaire les désirs et fantaisies sexuelles de ces dames.

Dans « El quinto río », le mari de la narratrice n'accepte aucune fantaisie sexuelle :

> era incapaz de controlar el deseo insaciable que sustituyó el cansancio perpetúo, y queriendo sentirme mejor dentro del marco de mi monogamia, trataba de saciarme con mi marido, luchando contra su apatía […] Para motivarlo hice maromas increíble. Fui a Victoria's secret y compré la ropa de dormir más provocativa que encontré […] Un día entré en una tienda de juegos sexuales y compré una partida de cosita […] Me acosté antes que él y lo esperé cubierta con una sábana de satín […] Me destapé despacio. Desnuda con las piernas cerradas y estiradas, las subí lento, lento, como imaginé lo haría la actriz de un teatro porno de esos de la calle 42 que anuncian en las carteleras, y al abrirlas le mostré un pene gelatinoso y fluorescente, color naranja, que me había introducido para excitarlo con mi desenfado.[375]

Dans « Los ojos lindos de Adela », la narratrice aide son amie à conserver son emploi en cédant aux avances sexuelles de son directeur. Or, lors de la rencontre le directeur, qui détient le pouvoir (« Mostraba los voluminosos bíceps y alardeaba de no ser uno de esos tipos de mucho musculo y poco de otra cosa »[376]), devient un impuissant tant sur le plan sexuel que sur le plan symbolique puisqu'il ne parvient pas avoir une érection.[377] Sonia Rivera-Valdés met en scène l'impuissance sexuelle des hommes afin de remettre en question leur pouvoir, essentiellement basé sur leur sexe. Elle détruit ainsi la virilité et le phallus, symbole du pouvoir masculin, afin de combattre la relation unilatérale homme-femme. Elle lutte également contre le déterminisme biologique, qui vise à expliquer et justifier la relation de pouvoir de l'homme sur la femme, en destituant l'homme de son attribut sexuel et de sa virilité.

La critique claire et brutale de la narratrice de « Los venenitos » nous éclaire quant à l'engagement de l'auteure : « Fíjese que pienso que eliminar al tipo no va a resolver ningún problema. Sería un hijo de puta menos, pero el mundo está llenos de ellos. El problema es las

[374] Julio César González Páges, *Macho, varón, masculino. Estudios de Masculinidades en Cuba*, Editorial de la Mujer, 2010, 135p.
[375] Rivera-Valdés, *op.cit.*, 1997, p.160.
[376] *Ibid*., p.85.
[377] « Antes de salir decía que confiaba en mi discreción [pour l'impuissance sexuelle] », *Ibid*., p.90.

mujeres que los aguantan »[378]. Les femmes sont ainsi appelées à résister et à lutter contre la domination masculine.

II-1.3 Hétérosexualité : la norme désarmée

Dans les œuvres de Jacqueline Herranz-Brooks, la soumission des femmes y est peu abordée dans la mesure où on dénombre peu de personnages masculins. Toutefois dans la nouvelle « Donde le cuento », la narratrice assiste à des relations entre hommes et femmes au restaurant. La scène décrite semble être un document social sur la manière de parler des Cubains. L'homme plus âgé donne des conseils au plus jeune : « El que estaba molesto decía que sí, que él era hombre a tó y que tenía dinero pa' pagal y que era bien cubano y que a la miedda su mujer, puta e' miedda (la mujer estaba al lado y ni pío), que a la mierda los cochinos extranjeros… »[379] L'altération des mots nous renseigne sur le niveau social de ces personnes qui semblent venir du milieu rural ou populaire. L'oralité du discours est rendue par des altérations orthographiques qui reproduisent le parler des Cubains à travers le discours indirect libre puisque les dialogues passent par le filtre de la narratrice. Celle-ci se veut être le témoin objectif d'une scène représentative des inégalités de genre à Cuba : l'homme hurle en réaffirmant des valeurs machistes. Il se permet même d'humilier sa femme en public alors qu'elle assiste à la scène sans rien dire. Herranz-Brooks critique l'essentialisme[380] sur lequel repose la construction de la société cubaine, société où la femme subit les crises de l'homme malgré la lutte de la FMC contre les inégalités de genre comme le souligne Mayra Alvárez Suárez :

> Cuando nosotros hablamos de la representación rol de la femenino y lo masculino, decimos que somos "sincréticos" porque tenemos una cultura anterior y nos estamos apropiando una nueva cultura. Los espacio públicos, menos privados, cambian más en la práctica, menos en la mente. Uno de nuestros objetivos es contribuir al cambio de los estereotipos, lo tradicional en lo femenino/masculino. Y también en cómo se percibe el derecho a una libre sexualidad. […] Mediante la educación, mediante los medios, mediante la educación familiar no la educación formal de las escuelas sino los medios de comunicación la familia. Hay distintas vías: la

[378] *Ibid*., p.101.

[379] Herranz-Brooks, *op.cit*., 2003, p.41.

[380] L'essentialisme désigne en sociologie l'idée selon laquelle hommes et femmes sont différents par essence, c'est-à-dire selon laquelle leur nature (féminine ou masculine) détermine non seulement leur physiologie, mais toutes sortes d'aptitudes et de goûts personnels. La position essentialiste en ce domaine considère que l'innéité biologique prévaut nécessairement dans le comportement d'un individu sur les acquisitions ultérieures qu'il a pu faire ou construire.

> comunicación, programa de televisión… Tenemos un semanal donde tratamos de plantear eso temas. Se llama "Conocer a una mujer" en el canal 6. Por ejemplo en el caso del programa de la FMC en el canal tiene que salir con un enfoque de género. No es censura. Tenemos que revisar con nuestro equipo el guión del programa. Le recomendamos al asesor cosas. También en las revistas *Mujeres* y *Muchachas* intentamos dar a conocer unos debates actuales. La revista *Mujeres* es también digital.[381]

Dans « Guáimaro », la violence dans le couple passe également par des cris : « Se levanta Aida, se levanta Goyito y se pegan de lunes a lunes hasta el último día del año »[382]. Cris et coups font partie du quotidien de ce couple au sein duquel la femme est assignée aux tâches ménagères et notamment à la cuisine. Dans le passage suivant, l'auteure choisit un article défini, « el marido », au lieu du possessif « su » pour renseigner la relation entre Aida et Goyito : « Aida está pegada al suelo, sonriente, mientras sirve una loma de arroz bien engrasado que infle la tripa del marido. Esto es a las doce y se repite a las seis »[383]. Cette stratégie déshumanise Goyito dont le ventre est comparé à celui d'un animal. De même, lorsqu'Aida fait la cuisine, le porc grogne, à l'image de son mari qui attend la nourriture : « La puerca chilla, Aida pelea »[384].

Dans « Donde le cuento », la narratrice est dans un bar noyant son chagrin et décrit les personnes qu'elle voit : « La única mesa ocupada lo estaba por dos parejas hetero (parezco racista) »[385]. L'incise de la narratrice insiste sur sa réflexion autour des identités de genre. Le discours métanarratif de la narratrice renvoie à cette volonté d'inverser la stigmatisation du sujet lesbien dans le discours. De plus, elle présente un échantillon de deux couples hétérosexuels, un jeune et un plus ancien. Elle décrit comment se comportent les hommes avec leur compagne : « El hombre de la pareja estaba completamente borracho y gritaba pingas y cojones. La mujer, ni abría la boca o lo hacía sólo para meterse alcohol en el gaznate »[386]. Cette description met en scène la violence verbale et la vulgarité de l'homme alors que la femme se résigne au silence. Le cri de l'homme s'oppose au silence gêné de la femme.

---

[381] Entretien avec Mayra Álvarez Suarez, réalisé le 7 février 2013, La Havane
[382] *Ibid*., p.52.
[383] *Ibid*., p.53.
[384] *Ibid*., p.53.
[385] *Ibid*., p.40.
[386] *Ibid*.

Puis, la narratrice continue sa description de l'espace et son regard se pose sur un couple de lesbiennes : « Así pasé de la escena de los extranjeros a las muchachas que eran una pareja »[387]. La narratrice qualifie le couple homme/femme d'hétérosexuel tandis que les lesbiennes ne sont pas qualifiées en tant que telles ; elles parlent du « couple de femmes ». Son objectif est de ne pas stigmatiser les femmes lesbiennes en fonction de leur sexualité. Elle applique donc la stigmatisation du couple aux hétérosexuels et inverse le rapport norme/hors-norme. Ce procédé redonne au discours une certaine neutralité où l'hétérosexualité n'est plus vue comme la norme mais plutôt comme l'exception, voire le déviant.

Les deux femmes se disputent et nous entrons dans l'intimité de ce couple grâce à la vision de la narratrice: « Ponían tremenda cara, las dos, y una miraba afuera y la otra miraba enfrente […] la rubia le decía que cómo era posible que hubiese pasado lo que pasó »[388]. Le couple de femmes se dispute au même titre que les couples hétérosexuels et de plus, la différence au sein du couple est marquée par leurs couleurs de cheveux, l'une est blonde et l'autre est brune[389]. Ce marqueur de différence peut être interprété comme une moquerie de la différenciation sexuelle, chère aux essentialistes qui considèrent que la complémentarité homme/femme est à l'origine des relations. Il peut également s'agir d'une manière de se singulariser et de revendiquer une identité particulière.

Dans sa deuxième œuvre, Jacqueline Herranz-Brooks ne met pas l'accent sur la violence et domination masculine mais plutôt sur l'inconsistance de l'hétérosexualité. Pour elle, il s'agit d'un masque qui permet de vivre son lesbianisme avec plus de tranquillité. Tania et Pedro, par exemple, un couple d'amis de Moraima et Victoria, les protagonistes, sont en réalité homosexuels. Aux yeux de leur famille, ils sont en couple mais Tania a une relation avec une jeune allemande. Moraima en informe Victoria : « Tania es torta, pero está con Pedro porque se llevan bien y así resuelven los dos hasta que llegue la otra »[390].

Moraima les regarde faire l'amour depuis sa chambre et en fait part à Victoria : « Desde el piso sí que estaba de madre ver a Tania batida sobre Pedro, dándole cintura como si Pedro no fuera Pedro sino la jeva esa que viene con una moto desde Alemania »[391].

---

[387] *Ibid*., p.42.
[388] *Ibid*.
[389] *Ibid*., p.42. « Tenían problemas con unos papeles y la trigueña tenía acento mejicano. La rubia era cubana ».
[390] *Ibid.,* p.33.
[391] *Ibid.*

Herranz-Brooks tourne en ridicule la relation hétérosexuelle en mettant en scène deux personnes qui se satisfont sexuellement par convention. De plus, la domination sexuelle de Tania est un moyen pour l'auteure d'inverser les rôles de subordination.

Certes, le sujet lesbien expérimente la souffrance et le rejet en se construisant en rapport à la norme hétérosexuelle (mise en péril par la présence même du sujet) mais il affirme également ses particularités notamment en matière de sexualité.

Pourquoi les femmes lesbiennes doivent-elles lutter contre le système hétéronormé ? Comment celui-ci s'est-il installé et comment parvient-il à s'imposer au sein de la société cubaine ?

II-2 Reproduction du système hétéronormé et ruptures

Les hommes ne sont pas les seuls responsables de cette oppression sociale. Les femmes et notamment la mère, elles aussi, le sont pour Sonia Rivera-Valdés.

II-2.1 L'éducation maternelle

Dans les œuvres de Sonia, la mère joue un rôle fondamental puisqu'elle transmet des valeurs morales ainsi qu'une représentation de ce que doit être la femme dans la société. La mère est ainsi un pilier fondamental de la construction de la nation dans le sens où elle assoit les bases de la famille, noyau dur de la société cubaine. L'analyse suivante nous permet de mettre en relief les différentes occurrences du terme « madre » dans le discours :

Las historias prohibidas de Marta Veneranda	*Historias de mujeres grandes y chiquitas*	*Rosas de abolengo*
7 (p.95, p.138, p.108, p.124, 2p162, p.155)	21 (p.11, p.9, p.12, p.27, p.26, p.29, p.45, p.62, p.65, 2 p.54, p.152, p.162, 2p.128, p.152, p.211, p.108, p.215, p.201, p.210)	21 2 p.24, 2p.32, p.38, p.45, p.52, p.57, p.62, p.63, p.74, p.85, 2p.95, p.129, p.145, p.140, p.142, p.156, p.230, p.263, p.261)

Tableau des occurrences de *madre* chez Rivera-Valdés

Figure 5

Cette analyse souligne l'importance de la mère dans la construction identitaire des personnages. Toutefois, il serait juste de signaler que certaines occurrences font partie du discours métatextuel, elles n'apportent pas de sens au texte, mais font partie des structures idiomatiques comme « de madre » qui peut renvoyer à un sens positif comme négatif. L'éducation maternelle, à l'origine de la formation de l'Homme Nouveau[392], semble avoir marquée la narratrice dans « El quinto río » : « contemplé en mi imaginación la expresión inmóvil de los ojos de mi madre […] Me sujeté las sienes con las manos y abrí los ojos »[393]. Rocío insiste sur l'impact de cette éducation qui pourrait être qualifiée d'intrusive : « la influencia de las madres sobre una es tan gigante que hasta en lo que se rechaza han influido »[394]. La relation mère-fille, dans les œuvres de l'auteure, est porteuse des stéréotypes de la société cubaine qui voit dans la femme, avant toute chose, une génitrice disposée à satisfaire les désirs et besoins de l'homme. Cette transmission de valeurs sexistes vient également des femmes, des mères comme celle de Carmina, la narratrice de « Azul como el añil » :

> Una mujer nunca presume de inteligente con el marido, y sólo lo contradice en privado, en la intimidad del cuarto, jamás en la sala ni delante de la gente porque un hombre tiene que

[392] A l'origine aussi de l'idéologie révolutionnaire.
[393] Rivera-Valdés, *op.cit*., 1997, p.155.
[394] *Ibid*., p.162.

> quedar bien en público […] La cuarta regla, no menos importante que las demás, decía que para conservar al marido hay que ser puta en la cama.[395]

Cet exemple rappelle que le système privé/public[396] est à l'origine de la subordination de la femme qui doit être mère et amante à la fois. L'image de la femme idéale, transmise par la mère de Carmina, est une personne qui doit se soumettre à son mari, ne jamais le contredire afin de ne pas provoquer de conflit et enfin, assouvir tous ses désirs sexuels. Autrement dit, la femme ne peut exister en société, dans l'espace public, qu'à travers son mari. Toutefois, nous remarquons qu'entre l'image de la femme transmise par l'éducation maternelle et les actes de Carmina, le fossé se creuse. La protagoniste se remémore son passé à Cuba, et notamment ses aventures sexuelles avec son directeur d'école, marié. Carmina n'est pas la femme dévouée à son mari mais plutôt la jeune maîtresse des pères de famille. La protagoniste rejette la conception sexiste de sa mère et semble même faire tout le contraire. De fait, dans « El Quinto río », la protagoniste affirme que sa construction identitaire se fait par contraste et non par mimétisme du modèle de la mère : « ¿Conoces el poema de Lourdes Casal? "Madre, que al fin y al cabo has ganado, que mi mundo es el tuyo al revés, que me defino por contraste" ».[397]

Sonia Rivera-Valdés semble incarner cette génération de Cubaines qui a commencé à prendre de la distance avec l'éducation traditionnelle et surtout le rôle de subordonnée de la femme, véhiculé au fil des générations, d'une part par l'éducation et d'autre part, par le modèle donné par la mère.

Le domaine privé est réservé aux femmes qui, lors des réunions de familles, n'évoquent que des thèmes liées à la sphère domestique tandis que les hommes abordent des sujets comme la politique. Dans « Ana en cuatro tiempos », la fillette ne comprend pas toujours les conversations des adultes : « A la hora de la comida el padre comentaba la azarosa política actual y la madre y la abuela intercambiaban las últimas novedades ocurridas a la familia y las amistades, añadiendo a cada noticia su opinión sobre lo sucedido »[398]. Les jeunes femmes grandissent dans cet environnement où la politique évolue (fin du régime de Batista et début de la Révolution) mais les femmes restent en dehors des décisions prises. Les femmes se

[395] Rivera-Valdés, *op.cit*., 2003, p.130.
[396] La sphère publique et sociale a longtemps exclu les femmes en les confinant dans la sphère privée, le foyer.
[397] *Ibid*., p.162.
[398] *Ibid*., p.27.

résignent au silence et semblent complètement désintéressées alors que Cuba s'apprête à vivre un tournant dans son histoire. La politique, à laquelle fait référence le grand-père, renvoie à la remise en question du pouvoir de Batista et la mise en marche de la période révolutionnaire. C'est ainsi que l'aspect politique dans l'œuvre est évoqué, à travers l'intime. La femme reste en marge de la politique, ce qui changera avec la Révolution puisque les militantes vont intégrer la sphère publique. En effet, la relation de la mère à la sphère publique évolue au fil des œuvres de l'auteure. Dans sa dernière œuvre, *Rosas de Abolengo*, la mère obtient un rôle déterminant dans la campagne révolutionnaire : elle est « alphabétisatrice ».

> Lo que yo deduzco, por los cuentos que ella ha hecho, es que la humillación que sentía en La inmaculada […] se trocó en arrogancia en su nueva escuela, por ser la hija del director de la cooperativa y de la presidenta del Comité de Defensa de la Revolución y porque su madre alfabetizaba a las madres analfabetas de sus compañeras de clase.[399]

Lázara, élevée para sa tante Concha, contre-révolutionnaire, vit à New York mais décide de retrouver sa grand-mère Lore à Cuba afin de recréer son histoire familiale (ses parents sont décédés en Argentine lors de la dictature de 1976). Lázara se souvient d'un débat animé entre sa tante Concha et sa grand-mère :

> Lo de falso dirigente es una lacra de la revolución, y mi esperanza es que en algún momento los manden al carajo, pero respecto a la relación con la mujer, ella tiene una carrera que le hubiera sido muy difícil tener de no haber existido esta revolución, por lo que me contó ella misma de su familia, cuando vino a visitarnos. En Cuba existe el divorcio desde mucho antes del 59, la madre, por lo que me dices, la ayudaría hasta el final si se divorciara. ¿Por qué le aguanta tanta mierda al huevón? De eso no puedes echarle la culpa a la revolución sino a la forma en que hemos sido criadas las mujeres, y hemos vivido por miles de años.[400]

L'auteure, à travers les paroles de Lorenza, s'oppose à la critique systématique de la Révolution qui n'est pas responsable de tous les maux, et encore moins celui de la subordination de la femme. En prenant l'exemple du droit au divorce, accordé depuis 1934 à Cuba, l'auteure met en avant les préjugés et les réticences de la famille malgré les avancées juridiques. En effet, le « qu'en-dira-t-on » est en partie responsable de l'état sclérosé des mentalités cubaines qui évoluent très lentement. En remettant en cause le noyau familial, l'auteure s'attaque directement à l'éducation comme étant responsable de la subordination de

[399] Rivera-Valdés, *op.cit*., 2011, p.95.
[400] *Ibid*., p.145.

la femme et de la création d'un rôle féminin dans la société. Si les jeunes filles recevaient la même éducation (familiale et institutionnelle) que les garçons, les discriminations liées au sexe seraient bien moindres.

II-2.2 Conflits mère-fille lesbienne

La construction du personnage de la mère dans les œuvres est révélatrice d'un système de pensée basé sur la domination masculine et le patriarcat. Il est ainsi aisé de comprendre que la relation mère/fille lesbienne n'est pas des plus simples puisqu'elle remet en cause le modèle d'éducation basé sur le dévouement de la femme à l'homme. Le personnage lesbien, dans les œuvres, déstabilise l'ordre hétéronormatif et la domination masculine dans la mesure où l'homme n'est plus l'élément indispensable à la création du couple et au bon fonctionnement de la famille. Dans « La vida manda », lorsque la narratrice présente Olema, sa compagne, à sa mère, celle-ci la chasse hors de la maison.

> De repente a mi madre se le mete entre cuero y cuero una jodienda con que Olema y yo éramos tortilleras, que empezó a hacernos la vida imposible…imposible […] Y le dio por decir que éramos unas cochinas, que no sólo éramos las dos, sino que hasta parientas éramos [su papa era tío del de la narradora].[401]

Chez Jacqueline Herranz-Brooks, la relation conflictuelle mère/fille lesbienne déstabilise le noyau familial. La représentation de la mère dans les œuvres de l'auteure est également très présente comme le montre les occurrences relevées :

Escenas para turistas	***Mujeres sin trama***
9 (p.11, p.16, p.17, p.30, p.36, p.46, p.60, p.111, p.125)	27 (p.20, 2p.21, 2p.26, p.31, p.39, p.44, p.77, p.114, p.124, p.125, p.144, p.143, p.145, p.146, p.170, 3p.177, p.184, p.185, p.190, p.214, p.218)

Tableau des occurrences de *madre* chez Herranz-Brooks

Figure 6

[401] *Ibid*., p.211.

L'image de la mère, dans les œuvres de Jacqueline Herranz-Brooks, est en lien avec son expérience personnelle.[402] Dans *Mujeres sin trama* la mère de la narratrice refuse d'accepter le lesbianisme de sa fille : « a mi madre se le metió en la cabeza que ya estaba harta de nosotras sobándonos las tetas en el único cuarto, y que por tortilleras nos merecemos cualquier cosa, menos estar en su casa »[403].

Remarquons que les deux auteures utilisent le substantif péjoratif « tortillera » dans la bouche de la mère qui rejette sa fille. Ce terme, comme nous l'avons vu précédemment, renferme toute la haine contre le sujet lesbien. Le sujet lesbien ne se définit alors que par sa sexualité pour les personnages qui font preuve de lesbophobie.

La mère joue un rôle dans l'éducation de la protagoniste par son absence et ses rejets. En effet, l'errance de cette dernière est, en partie, liée à ce rejet initial d'une mère qui, malgré ses amis homosexuels dans le milieu du spectacle, rejette sa propre fille[404]. Dès la première œuvre de Jacqueline Herranz-Brooks, la protagoniste ressent le besoin de partir de la maison de sa mère, sans pour autant y parvenir. Notamment dans « Jueves », la narratrice évoque ce désir de fuite : « Necesito comer, necesito salir de casa de mi madre que vive al otro lado extremo de la casa de mi amante »[405].

La mère dans *Escenas para turistas* est également une personne très conservatrice. Lors de l'anniversaire de sa cousine, la protagoniste de « El cumpleaños » évoque un souvenir : « Mi madre me cuenta que le pidió al señor vivir muchos años para poder extenderse y ser "soldados de Dios" ».[406] Femme très pieuse, elle suit la doctrine chrétienne qui voit dans la complémentarité homme/femme, l'origine du monde.

La figure de la mère est un personnage contradictoire. Face à cette incohérence, la protagoniste se construit en opposition, sa mère devient donc l'ennemie. En effet, la jeune femme, lucide, analyse son comportement et prend conscience qu'elle a une part de responsabilité dans sa propre construction identitaire : « Del mundito que había comenzado a

[402] « Mi amante me había dejado por otra y yo estaba más que cansada de estar en la calle así que regresé a la casa de mi madre. Había que escaparse y sanarse de alguna manera y lo hice escribiendo ». Entretien avec Jacqueline Herranz-Brooks, *op.cit*.

[403] Herranz-Brooks, *op.cit*., 2011, p.31.

[404] Il convient toutefois de souligner que les homosexuels hommes ont été reconnus bien avant les femmes lesbiennes.

[405] Herranz-Brooks, *op.cit*., 2003, p.30.

[406] *Ibid*., p.16.

conocer de mujeres igualitas que yo, con problemas de espacio, sí, pero todas lidiando, como podían, con sus madres »[407]. L'influence négative de la mère n'est pas un problème uniquement lié à la protagoniste ; il s'agit d'une expérience personnelle et relationnelle commune à toutes les femmes qui ont choisi d'assumer leur lesbianisme. El « mundillo » se réfère à ces femmes rejetées pour être lesbiennes. Le terme « lidiar » est fort de sens puisque la lutte initiée est clairement à l'intérieur même de la famille. La lesbophobie maternelle semble être un des points d'ancrage de la construction identitaire du sujet lesbien. C'est ainsi que l'expérience personnelle du rejet et les conflits intrafamiliaux (communs à de nombreuses femmes lesbiennes) deviennent une expérience collective. La lutte initiée par la protagoniste est celle de toutes les lesbiennes : elles veulent se libérer de cette culpabilité que leurs mères rejettent sur elles.

L'emploi du terme « madre » dans des insultes du discours des jeunes femmes lesbiennes remet souvent en question la filiation mère-fille, notamment dans *Mujeres sin trama*. La protagoniste et son amie Teresa, affamées, cherchent un moyen de s'approvisionner en nourriture. La narratrice vole un crucifix en or à sa mère et décide d'en parler à Teresa, une amie qui a un compagnon en Europe et qui peut le lui vendre pour un bon prix. Seulement, les jeunes femmes se retrouvent sans le crucifix et sans un sou puisque le jeune homme ne reviendra pas et Teresa ne peut rien faire : « Mirándonos las avionetas nos cagamos en la madre de Teresa […] en el crucifijo, en el país, en el sistema […] en la cabrona que nos parió »[408]. Dans ce passage, la colère de la narratrice se porte aussitôt sur la mère, par le biais de cette expression commune en Amérique Latine et Caraïbes : « cagarse en su madre » ou encore « la madre que nos parió ». La mère est alors rendue responsable de tous les maux, de toutes les mésaventures qui arrivent à la narratrice et à sa cousine. Le procédé de juxtaposition permet à l'auteure de rendre responsable religion, politique et mère de famille de leur situation de crise, de leur faim et de leurs problèmes identitaires.

II-2.3 Schéma hétéronormatif dans les relations lesbiennes

Même si la présence du sujet lesbien déstabilise le système patriarcal et hétérosexuel dans la mesure où les femmes défient l'ordre dit « naturel » dicté par société, la religion et la famille, leur comportement semble parfois reproduire les codes de la société hétéronormative. Les femmes, en intégrant les schémas masculins, reproduisent la relation hiérarchique

[407] *Ibid*., p.26.
[408] *Ibid*., p.44.

subordonnant/subordonnée. C'est à ses dépens que Sonia Rivera-Valdés l'apprend et elle semble l'expliquer clairement dans ses œuvres. L'auteure s'emploie à combattre le préjugé qui existe quant aux relations lesbiennes. En effet, ce préjugé vient d'une conception essentialiste de la femme qui voit dans le sexe féminin un conditionnement de leurs comportements sociaux. Le déterminisme biologique vise à construire une image de la féminité liée à la douceur, l'effacement, la gentillesse, la tendresse, l'écoute... Or, la narratrice de « La más prohibida de todas » a appris de ses expériences avec des femmes qui ne correspondaient pas au rôle social qui leur est traditionnellement attribué : « A las malas aprendí que no todas las mujeres son capaces de la intimidad de palabra y obra de que yo las suponía dotadas en su totalidad, partiendo de mi experiencia con las amigas »[409]. Les femmes ne sont pas nécessairement plus à l'écoute et ne sont pas nécessairement enclines à dévoiler leurs sentiments intimes, leurs émotions. En allant à l'encontre de ce préjugé, l'auteure « dé-essentialise » la féminité en lui redonnant un caractère social.

L'infidélité, traditionnellement attribuée aux hommes et aux couples hétérosexuels est également un préjugé que l'auteure dément. En effet, Martirio raconte ses différentes relations lesbiennes et rend compte d'une situation récurrente : l'infidélité des femmes lesbiennes. Ces femmes qui se comportent comme des hommes dans le but d'asseoir un pouvoir et d'être dans la position de subordonné : « He estado con mujeres que afirmaban necesitar más de una relación a la vez porque una sola no satisfacía sus necesidades. Igualito a los hombres, igualito »[410]. La femme qui adopte un comportement masculin au sein de la relation lesbienne est également un problème soulevé par l'auteure. Ces femmes semblent reproduire un schéma subordonné-subordonnant issu des relations hétérosexuelles, dans le but d'obtenir le pouvoir. La reproduction de ce modèle vient de l'éducation transmise à ces jeunes femmes.

De même, dans nos œuvres, la violence souvent attribuée au masculin, est également exercée par des femmes. La jalousie dans les couples lesbiens peut parfois se transformer en acte violent. Martirio raconte son expérience avec une jeune femme maladivement jalouse qui n'hésite pas à utiliser une arme pour la menacer : « Comenzó a celarme […] me persiguió por el apartamento con el cuchillo más grande de la cocina »[411]. La compagne de Martirio reproduit un schéma de domination, véhiculé par une éducation qui a privilégié la relation verticale dans les couples, à l'image de l'hétérosexualité dans le système patriarcal. Les

[409] Rivera-Valdés, *op.cit.,* 1997, p.130.
[410] *Ibid*., p.130.
[411] *Ibid*.

personnages lesbiens semblent se détacher difficilement des codes comportementaux dictés par la société.

Chez Jacqueline Herranz-Brooks, l'œuvre *Mujeres sin trama* est constituée autour des multiples conquêtes de la protagoniste Victoria. Les relations amoureuses et sexuelles et les infidélités. L'auteure vise la déconstruction du canon littéraire qui consiste à exalter uniquement la beauté et la sensualité entre femmes.

Toutefois, les personnages lesbiens de Herranz-Brooks semblent également être en difficultés, lorsqu'il s'agit de s'éloigner des codes hétéronormatifs qui régissent les comportements sociaux masculins et/ou féminins attribués selon le sexe de l'individu. Dans « Al final, hay ranas », la narratrice et sa compagne Mayra passent la nuit dans une petite cabane en bois, près de Pinar el Río. Or, leur tranquillité est troublée par l'irruption de crapauds dans la chambre :

> Parece que debo matar una rana porque ella cree que soy la que debo hacerlo. Qué loca. Porque ella aún se acuesta con varones debe tener ese sistema tragado y piensa que debo ser yo la que dé el frente. Qué imbécil. Pero cómo se le ocurre si yo, aunque duerma con mujeres, no pienso en matar nada, pensaba mientras jugaba a encontrar la rana que ya eran dos, cuando las miré, o tres, carajo, que saltaban…[412]

Mayra qui est bisexuelle (puisqu'elle entretient également des relations sexuelles avec des hommes) associe la lesbienne du couple à un homme en attendant d'elle un comportement masculin qui consiste à tuer la grenouille. Les identités de genre ne sont pourtant pas en relation directe avec le sexe de l'individu, à part pour les inconditionnels essentialistes issus du patriarcat. Certaines femmes lesbiennes ne parviennent pas à se détacher de la relation identité de genre/sexe, qui pour elles, sont liées. La narratrice prend avec humour cette situation en démontrant l'absurdité d'une telle réaction qui est, pourtant, celle de nombreux personnages. Certaines femmes lesbiennes reproduisent le schéma hétéronormatif dans leurs relations lesbiennes en considérant que le couple est nécessairement constitué du masculin (fort) et féminin (faible). Cette vision erronée de leur identité et de leur comportement empêche le sujet lesbien de s'éloigner de la norme et le conforte dans son statut de déviant.

[412] Herranz-Brooks*, op.cit*., 2003, p.103.

Ces comportements contribuent à la reproduction du système malgré les espaces de résistances créés par le discours des femmes dans les œuvres.

II-3 Remise en cause du système hétéronormatif

Sonia Rivera-Valdés brouille les frontières entre homosexualité et hétérosexualité en présentant des personnages féminins bisexuels qui ne se définissent pourtant pas de la sorte. Les personnages adoptent des comportements inattendus et surtout une attitude qui ne correspond pas forcément à leur personnalité, ou la personnalité qu'ils croient avoir.

La stratégie de l'auteure est basée sur la déstabilisation du système binaire homosexualité/hétérosexualité qui régit la société ; elle envisage un tout autre dispositif basé sur la bisexualité. Dans *Gay Cuban Nation*, Emilio Bejel parle même d'une « aesthetics of destabilization – that is, toward the representation of the transgression of national, cultural, sexual, and authorial codes »[413]. Sonia Rivera-Valdés transgresse les codes de l'identité nationale en détruisant le modèle de l'homme nouveau, blanc, hétérosexuel et macho, symbole de la Révolution, ainsi que sur le plan sexuel en proposant une alternative au modèle binaire.

Martirio dans « La más prohibida de todas », évoque ses différentes relations lesbiennes mais également une relation hétérosexuelle avec un indien, nomme Shrinivas. Arrivée depuis peu à New York, déçue suite à ses infructueuses relations amoureuses, elle vit une histoire passionnée avec ce jeune homme :

> Tuvimos ante nosotros una escena de cuento de hadas. La lluvia helada de la noche anterior, incrustada en las ramas desnudas, creó un jardín de encaje translucido. Resulta imposible traducir en palabras el esplendor de la visión […] Yo, tan difícil de entregarme por más que lo fingiera, me sentí suya y lo sentí mío y me dejé hacer y él se dejó también.[414]

Entre Martirio, lesbienne et Shrinivas qui est gay, se produit une alchimie sexuelle qui transporte les deux personnages vers l'extase. C'est justement ce type de relation qui déstabilise les frontières entre homosexualité et hétérosexualité selon Bejel : « This is typical

[413] Bejel Emilio, *Gay Cuban Nation*, Chicago and London, University of Chicago Press, 2001, p.222.
[414] Rivera-Valdés, *op.cit.,* 1997, pp. 120-121.

of the destabilizing ambiguity that appears throughout these stories and that in « La más prohibida de todas » is carried to the extreme »[415].

Après sa relation, Martirio se marie avec Mark, un ancien militaire violent. Suite à cette expérience malheureuse elle se tournera vers les femmes : Ada, Betina et enfin Rocío. La narratrice décide sciemment de n'avoir que des relations lesbiennes en croyant, à tort, que cela la mettra à l'abri du système phallocentrique. Le désenchantement ne tarde pas à venir et Martirio se rend compte que les relations avec les femmes ne sont pas forcément plus heureuses. Le parcours sexuel et sentimental de Martirio est une parabole de la conception d'identité sexuelle de l'auteure qui la voit comme un *continuum*.

Elle détruit également les frontières génériques entre écrit et oralité puisque les personnages confient leurs histoires orales à Marta Veneranda. De même, à l'intérieur de la diégèse, l'auteure tente de rendre compte d'une des caractéristiques de la sexualité cubaine, à savoir l'oralité. Lors de leurs relations sexuelles, Martirio reproduit les paroles des hommes pendant le sexe. Dans le premier passage, Martirio relate les paroles dominatrices des hommes avec lesquels elle a eu des relations sexuelles et dans le deuxième passage, elle s'adresse à Rocío, sa compagne lesbienne, dans des termes similaires :

> De todos los libretos, mi favorito fue el del dueño de una finca, bastante viejo que yo […] Se sentaba frente a mí, los dos desnudos en la cama, me colocaba una mano en cada muslo y los iba separando mientras decía bajito y despacio:
> -Ábrete, mami, ensénale a tu papi todo lo que tienes guardadito entre las piernas y que tú sabes es mío aunque te resistas. Déjame ver esa florecita que voy a comerme poquito a poco. Así. Dios mío que cosa más santa estoy viendo. Así…así. No puedo creer que todo esto sea para mí sólo. Ya verás que no vas a arrepentirte de habérmela dado. Te voy a hacer gozar como jamás te ha hecho gozar nadie. No vas a olvidarme nunca, aunque cien más traten de hacerte lo que te estoy haciendo. Nadie va a hacértelo como yo, con este gusto con que te lo hago y a nadie vas a dárselo con el gusto que me lo estás dando a mí. Ven, ricura de mi vida, cielo santo.[416]
>
> Le ofrecí desde el primer abrazo lo mejor, las palabras del dueño de la finca de Camaguey, las posiciones de Shrinivas, la pasión de Betina […] Sentadas una encima de la otra, frente a frente, coloqué una mano en cada muslo suyo y los fui separando mientras le decía en voz baja y despacio:

[415] Bejel Emilio, *op.cit*., p.230.
[416] Rivera-Valdés, , *op.cit*.,1997, p.114.

> -Ábrete, rica, enséñale a tu mami todo lo que tienes guardadito entre las piernas y que tú sabes es mío aunque te resistas. Déjame ver esa florecita que voy a comer poquito a poco.
> Abrió las piernas siguiendo el juego, dócil, húmeda y dejó entrar mis manos mirándome a los ojos. Entonces susurró:
> -Mírame bien, mi reina, estoy como tú quieras, para ti solita, para que me goces. Ahora tú me vas a dar a mí lo mismo. Deja los dedos donde los tienes y abre las piernas tú, déjame verte yo a ti ahora, fíjate lo buena que soy yo contigo, vas a ser tu igual conmigo, dámelo mami, como yo te lo estoy dando a ti.[417]

L'écho entre les deux passages est flagrant. C'est ainsi que Martirio réutilise le discours oral masculin afin d'éprouver et de procurer du plaisir sexuel. Elle s'approprie la parole pendant le sexe, lui conférant ainsi une position de pouvoir. Toutefois, dans le premier passage, Martirio, contrainte au silence, semble subir ce désir unilatéral, dicté par la parole de l'homme dominateur alors que dans le second passage, même si Martirio reproduit la matrice sexuelle dominante, elle obtient une réponse. La parole ne s'oppose pas au silence dans la relation lesbienne, au contraire les deux femmes communiquent et échangent. Ce désir éprouvé par Martirio sème le trouble dans les désirs traditionnellement liés aux relations lesbiennes. On peut penser qu'elle s'approprie le discours sexuel des hommes pendant l'amour afin de se positionner comme sujet dominateur mais, à mon sens, ce n'est pas la véritable intention de Sonia Rivera-Valdés. En effet, l'auteure cherche à semer le trouble entre identité sexuelle, genre et désirs sexuels. Ainsi, une femme lesbienne peut très bien éprouver du désir sexuel lorsqu'elle écoute et dit des paroles déjà entendues par des hommes lors de ses relations sexuelles avec d'autres femmes, cela ne l'empêche pas de sentir lesbienne.

Les confessions de l'homosexualité ou désirs sexuels hors normes des personnages permettent de brouiller les frontières entre sexe et genre ainsi que hétérosexualité et homosexualité. L'auteure continue sa déconstruction des modèles en brouillant également les frontières génériques entre les disciplines. En effet, l'auteure sème le trouble entre identité sexuelle, genre et désirs sexuels.

Dans sa deuxième œuvre, *Mujeres sin trama*, Herranz-Brooks remet en cause le système hétéronormatif. La relation entre Tania et Pedro est une mascarade hétérosexuelle mais notons que la stratégie de l'auteure est clairement déstabilisatrice : « Yo escucho que Tania es la

[417] *Ibid.*, p.145.

mujer de Pedro y que Pedro es de Gibara[418]. Escucho que Pedro no es maricón, pero es amigo de Moraima »[419]. Pedro n'est pas gay alors que Tania est lesbienne : « Tania es torta, pero está con Pedro porque se llevan bien y así resuelven los dos hasta que llegue la otra »[420]. Cette relation semble être une relation de convention afin de ne pas révéler l'homosexualité de Tania, et peut-être même celle de Pedro mais cela ne les empêche pas d'avoir une relation sexuelle que commentent Victoria et Moraima[421] :

> Como Tania se le encaramó y se le remeneó encima para sacarle la leche a Pedro […] Desde el piso sí que estaba de madre ver a Tania batida sobre Pedro, dándole cintura como si Pedro no fuera Pedro sino la jeva ésa que viene con una moto desde Alemania.[422]

Le rapport entre activité et passivité sexuelle est mis en branle dans cet extrait. Carlos Paz Pérez explique que le fait d'être passif ou actif pendant la relation sexuelle ne dépend pas de l'aspect physique. En d'autres termes, une lesbienne virile peut très bien être passive sexuellement :

> No creo prudente denominar como activos o pasivos a aquellos homosexuales (hombres y mujeres) cuyos rasgos físicos coinciden con el del otro sexo, y que son nombrados con expresiones y palabras muy peyorativas por los heterosexuales homofóbicos. El considerar « activa » a la mujer con rasgos hombrunos, y « pasivo » al hombre afeminado, no siempre resulta acertado, pues el papel sexual que el homosexual asume en su relación, no necesariamente está condicionado por su imagen exterior. Muchas veces sucede que durante el acto sexual, los hombres más viriles asumen el papel « pasivo », y las mujeres más femeninas el « activo », en dependencia de la pareja y de la situación en que se encuentren.[423]

Il ajoute quelques précisions quant à l'utilisation du terme « jeva » qui qualifie habituellement les hommes homosexuels : « Es evidente que el señalar a alguien con giros y palabras como […] el que tiene bola de jeva (fama de ser pasivo), jeva (pasivo) […] revela el papel que asume el individuo en la relación sexual (homosexual) »[424]. La « jeva » désigne la compagne de Tania, que l'on suppose passive sexuellement, alors que ce terme, comme nous l'avons vu,

[418] Lieu où Pedro a connu Moraima, sa collègue de travail.
[419] *Ibid*., p.29.
[420] *Ibid*., p.33.
[421] Les deux femmes ont une fenêtre qui donne sur la chambre du couple.
[422] *Ibid*.
[423] Paz Pérez Carlos, *La sexualidad en el habla cubana*, Madrid, Aguarlarga, 158p.
[424] *Ibid*., p.56.

est généralement utilisé pour désigner des hommes gays passifs. Herranz-Brooks utilise un terme gay pour nommer une femme lesbienne et, de plus, compare cette femme à un homme qui n'est, pas a priori gay. Ce glissement sémantique entre femme et homme passifs sème le trouble dans le genre. Ces stratégies narratives permettent de remettre en cause un « régime de vérité » basé sur l'hétéronormativité.

Si certaines femmes lesbiennes ne parviennent pas à se libérer du joug hétéronormatif et des préjuges sexe/genre, d'autres, en revanche, semblent s'affranchir de ces codes. La sexualité, au cœur des œuvres du corpus, donne lieu à une réflexion autour de la création de l'érotisme. En effet, en tant que construction sociale, l'érotisme revêt différentes formes, notamment pour les femmes lesbiennes. Nous verrons donc en quoi l'érotisme lesbien permet aux auteures de créer un espace à elles, un espace de résistance où la femme construit sa propre identité.

Chapitre 4 : Erotisme lesbien

I-Contours et détours de l'érotisme

I-1 Qu'est-ce que l'érotisme ?

D'un point de vue théorique, on distingue quatre points fondamentaux qui rendent compte des siècles de censure et font de la littérature érotique des récits tabous et de non-dits. Est érotique ce qui outrage les bonnes mœurs, qui a l'intention évidente d'exciter les passions sensuelles, qui nie les principes fondamentaux de la morale sociale, familiale ou individuelle, qui utilise un langage indécent, pornographique, grivois ou obscène[425].

Avec une telle définition, il n'est pas étonnant que la censure se soit intégrée à la littérature érotique. Or, selon Lachâtre[426] : « Il ne faut pas confondre le genre érotique, qui ne doit pas dépasser les bornes de la décence et de la pudeur, avec le genre libre et grivois ».

Ainsi, ce qui d'un point de vue théorique est considéré comme érotique serait plutôt, selon la conception plus réaliste de Lachâtre, pornographique. Or, il convient de redonner la valeur réelle, trop longtemps erronée, à l'adjectif « érotique ». Pour cela, prenons comme point de départ la définition suivante : la littérature érotique est une littérature qui a trait à la sexualité et à l'amour. De ce fait, on se rend vite compte que l'érotisme est partout y compris et, surtout, dans l'œuvre de Sonia Rivera-Valdés. A mon sens, le fait de représenter la sexualité de ses personnages homosexuel(le)s ou hétérosexuel(le)s est un moyen d'éviter de retranscrire le tabou à travers le silence. Ainsi traiter de la sexualité dans des œuvres littéraires est une sorte de résistance à un système qui souhaite édicter des codes y compris dans l'intimité. La sexualité et l'érotisme font partie des comportements sociaux et, pour cette raison, ils ne peuvent être évincés de la réflexion politique. Quant à savoir si la sexualité et l'érotisme dans ces œuvres relèvent du pornographique, Vargas Llosa nous donne un élément de réponse [427] :

---

[425] Pauvert J-J, *La littérature érotique*. Pauvert est un éditeur français qui a réédité des œuvres oubliées ou considérées comme marginales. C'est également le premier éditeur à avoir publié Sade sous son véritable nom.

[426] Dans son œuvre *La littérature érotique*, J-J Pauvert faire référence à Lachâtre qui est un icône de l'édition du XIX^{ème} siècle.

[427] Vargas Llosa, dans un entretien de *El país* en 2001, explique que la frontière entre érotisme et pornographie relève d'une appréciation esthétique. [*C'est nous qui soulignons*]

> La frontera entre erotismo y pornografía sólo se puede definir en términos estéticos. Toda literatura que se refiere al placer sexual y que alcanza un determinado coeficiente estético puede ser llamada literatura erótica. Si se queda por debajo de ese mínimo que da categoría de obra artística a un texto, es pornografía. Si la materia importa más que la expresión, un texto podrá ser clínico o sociológico, pero no tendrá valor literario. **El erotismo es un enriquecimiento del acto sexual y de todo lo que lo rodea gracias a la cultura, gracias a la forma estética**. Lo erótico consiste en dotar al acto sexual de un decorado, de una teatralidad para, sin escamotear el placer y el sexo, añadirle una dimensión artística.[428]

Dans *Las historias prohibidas de Marta Veneranda*, l'érotisme dans le sens que nous avons établi y est plus marqué que dans sa deuxième œuvre, *Historias de mujeres grandes y chiquitas*. Les différentes nouvelles recueillies sont l'œuvre de Marta Veneranda, une étudiante en sociologie, qui au lieu d'utiliser les témoignages des différents personnages pour mener à bien son doctorat sur « lo prohibido » décide de les rassembler dans un livre. Les histoires sont des nouvelles dans lesquelles les personnages racontent une période de leur vie ou une expérience qu'ils ont occultées par « censure latente ». Ces récits de vie ont souvent un rapport avec la sexualité des personnages : sur les neuf histoires de l'œuvre toutes ne traitent pas de l'homosexualité mais toutes sont érotiques, c'est-à-dire relatives à la sexualité et à l'amour. Dans « Cinco ventanas del mismo lado », Mayté et Laura ont leur première expérience sexuelle ensemble avec un fond de musique cubaine ce qui rend la scène érotique quasi transcendantale :

> Eso es lo que sentí. La abracé por la cintura atrayéndola con una fuerza que no podía creer mía. Me sentía húmeda y la presentía igual. La idea de su cuerpo sintiendo al unísono del mío me enloqueció.[429]

Parmi de nombreux autres exemples, celui de « La más prohibida de todas » est significatif. La narratrice relate un dialogue qu'elle a pendant l'acte sexuel :

> -Nada más te voy a meter la puntica, mami, el resto lo voy dejar afuera, pa' que sufras. Así, un pedacito nada más.[…]
> -No papi, por favor, enterita la quiero dentro, toda, no ves como estoy sufriendo. Papi, papi.
> Es que te va a doler mucho mami, tu sabes lo grande que la tengo.[430]

---

[428] Elpais.es. 4.8.2001. Testimonios recogidos por Javier Rodriguez Marcos. Disponible sur : Erotisme:pornographie/Erotismo,%20pornograf%C3%ADa%20y%20literatura%20%20El%20Manifiesto.webarchive.

[429] Rivera-Valdés*, op.cit.,* 1997, p.21.

La narratrice-personnage veut rendre compte du parler des hommes cubains pendant la relation sexuelle. L'écriture des paroles telles qu'elles sont énoncées, malgré leur vulgarité, ne confère en rien un caractère pornographique à la nouvelle. Bien au contraire, l'érotisme des textes de Sonia Rivera-Valdès s'en voit renforcé. La vulgarité du discours sexuel ne rend pas le texte pornographique puisqu'il ajoute un élément culturel à l'acte sexuel, selon la définition de Vargas Llosa. En effet, ce discours oral rend compte d'un discours violent de la part des hommes qui se comportent comme un mâle dominateur alors que Martirio semble apprécier ce discours et semble avoir intégré sa position de subordonnée. On peut même aller plus loin dans la réflexion, en notant que les passages érotiques ont une véritable fonction sociale. Il ne s'agit pas seulement d'exciter le lecteur mais plutôt de lui présenter un comportement sexuel qui n'est finalement ni plus ni moins qu'un comportement social.

Sonia Rivera-Valdés nous confie que, pour elle, l'érotisme est une question de rythme :

> Yo creo que la literatura, lo que tu escribes, para que sea literatura, no importa los palabras que usen, tiene que tener un ritmo, como música. La cuestión para mí es más importante, buscar una oración, una frase, el adjetivo si viene antes o después, si le quitas una preposición o la pones, una palabra por otra, que no tiene que ser la palabra más sofisticada, al contrario. Yo creo que el ritmo de lo que estás diciendo más de la manera que se dice en la vida real en ciertas situaciones, no quiero decir ni coloquial, ni conversacional, de forma que se dice en la vida real, a veces. Y a veces no es posible. Por ejemplo, *Las historias prohibidas de Marta Veneranda* todavía no llegan al lenguaje completo. Yo quería reproducirlo. […] Y además yo me puse a pensar, en las historias prohibidas, específicamente, porque la sexualidad cubana es muy hablada. En todos los sitios no es igual. En Cuba la gente tiene relación sexual hablando, hablando, hablando.[431]

L'éveil sensoriel que ressentent les personnages des œuvres, nous permet d'affirmer que ces œuvres sont érotiques et non pornographiques. La pornographie ne s'intéresse pas au ressenti mais uniquement à l'acte sexuel. Dans les œuvres des auteures, le sexe est, certes, parfois décrit de manière crue et avec beaucoup de détails, mais il est toujours en lien avec des sensations corporelles des personnages féminins. Or, la pornographie est généralement le produit d'un marché tourné vers le sexe masculin ; elle présente la femme comme un objet de

[430] *Ibid.,* p.111.

[431] Entretien avec Sonia Rivera-Valdés, réalisé le 23 mars 2013, New York.

désir pour les hommes. Dans les œuvres de Rivera-Valdés et Herranz-Brooks la femme éprouve un désir lesbien et redécouvre son corps de femme.

Toutefois ne négligeons pas la particularité cubaine. La tradition africaine a apporté également à la notion d'érotisme cubain. Mariela Castro lors d'un débat sur l'érotisme cubain affirme :

> En nuestras culturas latinoamericanas, caribeñas, como en todas las demás, el erotismo tiene sus códigos que se normalizan, y que incluso están normalizados para el hombre y para la mujer, y a partir de ahí se producen todos los juicios de valoración. Además, está el hecho de asumir el papel que se nos está dando en un guión de erotismo, porque desde pequeñitos nos están diciendo cuáles son nuestros roles de hombre y de mujer, muy asociados al componente erótico que podemos o no expresar. En ese sentido, tenemos influencias culturales. Por ejemplo, en la religión yoruba Shangú trae los rayos a los genitales, y se genera una expresividad en relación con la masculinidad en nuestros gestos. También en la gestualidad de las mujeres yo veo muchas deidades yorubas. […] El erotismo está en la danza, en sus movimientos, y en sus historias. Entonces, lo erótico no se escapa de tener su guión, su norma, la que esa cultura en su momento estableció, y que nosotros estamos recibiendo y reelaborando, o tratando de hacerlo.[432]

De plus, nos auteures s'éloignent des normes esthétiques qui régissent l'érotisme en décrivant ouvertement l'acte sexuel. Nous verrons donc dans la partie suivante ce qui définit cet esthétisme érotique lesbien.

I-2 Esthétisme lesbien

I-2.1 Un esthétisme érotique en construction

Peut-on considérer qu'il existe un esthétisme lesbien ? Des règles esthétiques et thématiques qui permettraient de créer une unité entre toutes les œuvres cubaines qui traitent de l'identité sexuelle féminine? Toutes les œuvres qui traitent de la thématique lesbienne développent-elles un esthétisme lesbien ? L'œuvre pionnière de David William Foster, *Latin American Writers on Gay and Lesbian themes*, publiée en 1995 a permis de dresser un état des lieux des auteurs latino-américains vivant hors de leurs pays et traitant des thématiques homosexuelles. Il met ainsi en relief la difficile construction de l'identité de l'exilé et du « déviant sexuel »

[432] Castro Mariela, « El erotismo en la cultura », *Temas*, No. 59, jul-sept 2009, pp. 107-122.

comme Virgilio Piñera ou encore Reinaldo Arenas. Mabel Cuesta ou encore Nara Araújo se sont davantage intéressées à la question du lesbianisme trop longtemps laissée en marge des critiques littéraires.

Il serait intéressant de voir si cet esthétisme lesbien se retrouve dans les textes des auteures de l'île où s'il s'agit juste d'une particularité des auteures de la diaspora. Peut-on alors trouver des points communs avec les auteures de l'île qui traitent ou ont traité de la thématique identitaire lesbienne tel Ena Lucia Portela qui a publié « Dos almas nadando en una pecera », « Sombrío despertar del Avestruz », « Entre las piedras » ; Ana Lidia Vega Serova qui a écrit *Bad painting*, «La estola » dans *Catálogo de mascotas* ou encore Mercedes Santos Moray qui a créé *El monte de venus* « ? D'autres auteures cubaines de l'île se sont également essayées sur le terrain de l'identité sexuelle comme Mariela Varona («Ana Lidia Vega Serova lee un cuento erótico en el patio colonial »), Aida Bahr (« Juegos de mujer » dans *Ofelias*), Marilyn Bobes (« Taxi driver » dans *Cruzando el espejo* de Garrandés), Nancy Alonso (*Desencuentro*). Les textes des auteures de la diaspora comme ceux d'Achy Obejas (*Memory Mambo*) ou encore ceux d'Odette Alonso (*Espejos de tres cuerpos*, *Con la boca abierta*) méritent également d'être mentionnés.

Les œuvres qui traitent de l'identité de la femme lesbienne mettent en avant le corps de la femme comme objet de désir mais et insistent sur la relation de double, sur la réciprocité, l'effet miroir, pourrions-nous dire, de la relation entre deux femmes. Toutefois, toutes les œuvres des auteures cubaines abordent la thématique différemment. C'est le cas, par exemple, de « Taxi Driver » de Marilyn Bobes dont voici un extrait :

> La cubana (no sabía por qué) estaba paralizada frente a la acometida de la taxista. [Acaba de darle un beso]. « Es muy infeliz con su marido », pensó. Necesita alguien que sea tierno con ella. Y acto seguido se dedicó a la tarea de desnudar a Lourdes. La taxista tenía un cuerpo perfecto. Sin una gota de grasa.
> -Tú eres más bella que yo-le dijo Iluminada.
> -No lo creo-susurró Lourdes abarcándola tiernamente y obligando a la otra a que recostara su cuerpo sobre la yerba. Lourdes exploró todo el cuerpo de Iluminada con la boca. Pasó su lengua por los pezones oscuros y acarició los vellos púbicos antes de bajar en busca del clítoris de su pareja provisoria. Cuando quiso que Iluminada hiciera lo mismo, chocó con una negativa rotunda.
> -No puedo besarte ahí abajo, perdóname. Me daría mucho asco-le explicó con dulzura al tiempo que acariciaba su cabello, dejando que la otra terminara de pasar la lengua por su sexo.

> Finalmente Lourdes se agotó. Era evidente que la otra no experimentaba ningún placer. Se limitaba a aceptar sus servicios de amante improvisada. Fue todo lo que consiguió antes de volver a ponerse la ropa.[433]

Ce passage met en scène une femme qui tente une aventure amoureuse lesbienne[434] suite à une dispute avec son mari. Dans cette nouvelle, le corps de la femme n'est pas prêt à jouir seul et l'effet miroir est rompu par le refus de l'autre à participer à l'expérience, à la découverte d'une sorte de plaisir. Marilyn Bobes explique à ce sujet :

> Estaba escribiendo *Mujer Perjura*, que era la saga de Iluminada Peña porque ese personaje siempre se me quedó muy dentro y yo la veía, es como una persona real. Yo quería hacer la historia completa de Iluminada. Había ido a Barcelona, a una feria del libro y estaba pensando hacer un paso de Iluminada por Barcelona. En eso momento, Alberto Garrandés me llama y me dice que él está haciendo una antología sobre literatura homoerótica, que si yo no tengo ningún cuento porque él quería que yo apareciera en esa antología. Entonces, yo estoy escribiendo un cuento y voy a intentar introducir un elemento homoerótico en el cuento para poderlo colocar en la antología. Así surgió ese cuento. Me interesaba tocar este tema y abrir un poco la mentalidad de las personas. Ese cuento implica también que **hay personas heterosexuales y que tienen ese derecho a no gustar el homosexualismo**. Iluminada hace esta experiencia un poco porque se siente apenada por la situación de aquella mujer y por probar algo, porque ella es también desengañada de su matrimonio. Se siente cercana a otra mujer pero cuando ve el acto pues ella lo rechaza, bien sea por prejuicio que le han inculcado. **Tengo muchas amigas homosexuales y me han dicho que todas las personas son bisexuales y que no lo manifiestan por represión**. No sé si será cierto o no.[435]

De fait, traiter le thème du lesbianisme n'implique pas nécessairement développer ou appartenir à un esthétisme lesbien comme le prouve le texte de Marilyn Bobes. Tout d'abord le texte de l'auteure est une commande et Marilyn Bobes n'est pas lesbienne. La grande différence est que les auteures de notre corpus abordent la relation lesbienne, non par commande, mais par nécessité personnelle. C'est en cela qu'elles développent un esthétisme lesbien, un univers propre à leurs expériences personnelles et à leur construction identitaire. Les auteures qui publient à Cuba, à l'image de Marilyn Bobes ou encore d'Aida Bahr refusent de participer à la création d'un esthétisme lesbien. Leur objectif semble davantage tourné vers

[433] Bobe Marilyn, « Taxi driver » dans Garrandés Alberto, *Instrucciones para cruzar el espejo*, Letras Cubanas, 2010, 317p.

[434] Toutefois elle n'apprécie pas son escapade avec l'autre femme.

[435] Entretien avec Marilyn Bobes réalisé le lundi 11 février, La Havane. (Annexe 10) [*C'est nous qui soulignons*]

la question de la discrimination, de la tolérance face au sujet différent, considéré hors norme. Aida Bahr explique pourquoi « Juegos de mujer » n'est pas un texte homoérotique :

> En "Juegos de mujer" lo importante para mí no es que el personaje descubra su homosexualidad. Lo que me interesa es el conflicto que se crea debido a los prejuicios, a la discriminación, porque si se tratara de abandonar a su marido por otro hombre, no estaría la amenaza de la ruptura inevitable con la familia; a lo sumo sería una ruptura temporal, terminarían aceptándolo. Pero abandonarlo por una mujer crea un drama terrible que el personaje no sabe cómo enfrentar, porque siempre ha vivido regida por los parámetros de los otros. Era eso lo que me interesaba, no el homoerotismo. Apenas hay un par de frases alusivas al erotismo, así sin apellido, porque serían igualmente aplicables si ella se estuviera refiriendo a un hombre.[436]

Il semble que les femmes qui abordent la thématique lesbienne et qui se revendiquent elles-mêmes lesbiennes (Ena Lucía, Anna Lidia, Achy Obejas, Odette Alonso) développent un discours identitaire qui va au-delà de la simple dénonciation de la discrimination. Il s'agit d'un discours de revendication identitaire qui s'inscrit clairement dans l'esthétisme lesbien des œuvres de nos auteures.

I-2.2 Principales particularités de l'esthétisme lesbien chez Rivera-Valdés et Herranz-Brooks

Une des particularités majeures de l'esthétisme lesbien dans les œuvres de Rivera-Valdés et Herranz-Brooks est le mélange de tonalités. La sensualité côtoie le vulgaire, le discours oral côtoie la référence littéraire, le scatologique et le sordide côtoient la profondeur des sentiments… En bref, ces œuvres concentrent les opposés. C'est justement ce qui fait la particularité de cet érotisme. Chez Sonia Rivera-Valdés, le discours sur la sexualité est à la fois sensuel et cru. Le texte narratif contraste avec le discours oral des personnages afin de mettre en avant une réalité sociale. Dans « El quinto río », la narratrice confie son expérience amoureuse avec Mayté à Marta Veneranda. Dans les deux extraits suivants, le premier est issu de la narration (qui est en fait elle aussi un discours oral puisque l'histoire est racontée à Marta Veneranda) et le second est le discours au style direct des personnages :

> Un viernes después de comida nos reunimos para ver la película que ella había alquilado, como hacíamos todos los viernes cuando Iris y Rodolfo se llevaban a Ana Gabriela por el fin

[436] Entretien avec Aida Bahr réalisé le 9 février, La Havane. (Annexe 12)

de semana. Al terminar la película comenzaron las confidencias, cosa usual en nuestros encuentros. Desarrollamos una intimidad poco común desde el principio y aquella noche Mayté, comentando una escena de amor de la película recién vista, hablaba de cómo ella sentía el deseo de manera diferente según fuera el sexo de la persona con quien sostuviera la relación sexual y de cómo, con una mujer se le ocurrían cosas que jamás pensaría hacer con un hombre. […]

-Por ejemplo, si yo me fuera a la cama contigo ahora, lo único que quisiera es chuparte aquí, - y pasó despacio la punta de los dedos por la coyuntura que une el brazo con el antebrazo,-y aquí, - y paso despacio la punta de los dedos por la corva de la pierna mía que más cerca de ella quedaba en el sofá en que, cada una a un extremo, nos reclinábamos.

-Es lo único que quisiera hacerte. Jamás se me ocurriría hacerle eso a un hombre.[437]

L'auteure n'hésite pas utiliser le verbe « chupar » qui renferme une connotation péjorative et même « andro-centrée » dans le discours d'une de ces femmes personnages, créant ainsi un contraste avec la tonalité romantique du premier passage où les deux femmes laissaient libre cours à leur imagination après avoir regardé un film. Dans « La vida manda », la narratrice raconte son expérience, cette fois-ci rassemblée dans le livre *Historias de mujeres grandes y chiquitas* par Martirio Fuentes, un des personnages-narrateurs de la première œuvre. « Olema las celebraba y eso me hacía quererla más todavía y que no me importara que usara el bollo con otra gente porque tenía que quererme mucho para decir estaban lindas aquellas flores viejas ».[438]

Dans cet extrait le « bollo » qui se réfère au sexe féminin d'une manière vulgaire (et qui donnera par la suite le terme « bollera » pour qualifier la femme lesbienne) se trouve dans la même phrase que « flores ». C'est ainsi que l'auteure joue avec les clichés et met sur le même plan sexe cru et représentation romantique, telle les fleurs offertes à Olema. Nommer le sexe féminin comme il est appelé dans le discours oral et le mettre en relation avec les représentations traditionnelles de l'amour et de la sexualité permet de créer un érotisme lesbien particulier.

Dans *Mujeres sin trama*, Jacqueline Herranz-Brooks joue également avec les représentations en incluant dans son texte des performances théâtrales. La protagoniste Victoria et sa

[437] Rivera-Valdés, *op.cit*.,1997, p.163.
[438] Rivera-Valdés, *op.cit*., p.214.

première compagne, Moraima, sont hébergées chez Cira de Burgos ; elles se retrouvent dans la chambre d'Iván et mettent en scène une tragédie grecque :

> Para esta representación dejó de ser un oráculo [Cira] y se convirtió en Yocasta, que aprecía en escenas con llagas en las manos de unas quemaduras por andar, según narraba el coro griego, masturbando a un pene que no era pene sino consolador y de más esta decir que el consolador era manual, quiero decir hecho a mano.[439]

C'est ainsi que le genre classique le plus noble, la tragédie grecque, est utilisée pour une scène obscène où la masturbation est ouvertement nommée. L'intertextualité dans ce passage est présente à travers la référence à la tragédie d'Œdipe[440]. Jacqueline Herranz-Brooks actualise, modernise et subvertit la traditionnelle tragédie en mettant en scène cette femme qui se masturbe. L'auteure ose transgresser l'intransgressible, dépasser les limites de l'interdit, dépasser « lo prohibido ». Elle déconstruit toutes les règles. Notre auteure redonne une place importante à Jocaste tout en lui conférant un pouvoir symbolique, celui de désirer et de jouir. La déconstruction de l'écriture, la rupture avec la tradition littéraire permet à Herranz-Brooks de déplacer la notion de pouvoir. Celui-ci n'est plus détenu par les Anciens, par les hommes, mais Jocaste qui devient actrice principale de la performance. Cette déconstruction renvoie aussi à la prohibition de l'inceste vue comme un interdit universel. Jacques Derrida, philosophe français, affirme que « la prohibition de l'inceste est universelle [naturelle] ; mais elle est aussi une prohibition, un système de normes et d'interdits [culturels] »[441]. A mon sens, l'écriture de Jacqueline Herranz-Brooks et l'esthétisme lesbien qu'elle développe vont au-delà de la représentation de la sexualité lesbienne, il s'agit de repenser les relations de pouvoir en déconstruisant les patrons, les codes préexistants.

Un autre point intéressant de cet esthétisme lesbien est le lien entre humour et érotisme qui émanent des œuvres de notre corpus. Ambrosio Fornet dans l'article « Erotismo y humor en la cubana de la diáspora » (1998) se penche sur cette tendance des auteurs qui publient hors de l'île : « A semejanza de lo que viene ocurriendo entre nosotros, el erotismo parece ser una de las constantes más tenaces de la nueva novelística. Es, sin duda, junto con el humor, uno de sus rasgos característicos ». Le rapprochement entre érotisme et humour semble être un des points communs à ces auteurs de la diaspora qui sont exclusivement des hommes, dans

[439] Herranz-Brooks, *op.cit*., 2011, pp.54-55.
[440] Il tua son père, Laïos, et épousa sa mère, Jocaste.
[441] Derrida Jacques, *L'écriture et la différence*, Paris, Seuil, 1967, p.415.

l'étude de Fornet. Mais qu'en est-il des femmes ? Qu'en est-il des femmes lesbiennes ? L'humour, même noir, dans les œuvres de nos auteures est un axe structurant et semble contribuer au sens donné à l'érotisme. Chez Sonia Rivera-Valdés, l'humour est omniprésent, qu'il s'agisse du comique de situation, du burlesque, de l'exagération, du grotesque, de l'ironie. Catalina, la narratrice de « El quinto río » anime des ateliers de sexualité pour libérer les femmes de leurs préjugés et leurs inhibitions Elle explore les différents moyens d'atteindre le plaisir et décrit les situations les plus rocambolesques pour que ces femmes atteignent le plaisir et l'orgasme :

> la cuestión sexual es muy delicada, en ocasiones una desviación mínima hace sentir perversa a una mujer: una excitación marcada por quienes son más viejos o más jóvenes, gordos o flacos, de distinta raza, con mucho pelo en el cuerpo o lampiño […] Tuve una clientela que se sentía horrible porque para llegar al orgasmo necesitaba comerse una tajada de piña […] Hasta por las fantasías sexuales se sienten algunas pecaminosas, aun siendo algo sobre lo que no tienen control. [442]

Erotisme et fantaisies sexuelles, ici, sont désacralisés et, le fait qu'une femme puisse atteindre l'orgasme en mangeant un morceau d'ananas, est ici une pratique sexuelle comme une autre. Lázara, la protagoniste de sa dernière œuvre explique à Marta Veneranda, qui est comme dans sa première œuvre, l'interlocutrice idéale, quel type de jouet sexuel elle achète : « compré uno con las tiras para ponérselo y un montón más de andariveles que podías meterte por delante, por detrás, hasta los oídos si se te ocurría, que uno de los aparaticos era especial para eso. Una locura »[443]. De même, quand Lázara évoque sa première relation hétérosexuelle, elle compare, avec beaucoup d'humour, son amant à un gorille :

> Cuando me estaba viniendo me agarré de los hombros de Ernesto […] pero de lo que agarré fue de puros vellos, como si hubiera estado haciendo el amor con un gorila, lo que para mi sorpresa me excitó aún más. […] Yo salí incólume de la prueba, pero reafirmada en que aquello no era lo mío.[444]

[442] Rivera-Valdés, *op.cit*., 1997, p.150.
[443] Rivera-Valdés, *op.cit*., 2011, p.41.
[444] *Ibid*., pp.195-196.

II-Quand l'érotisme devient sale

II-1 *Erotismo sucio* dans les œuvres

II-1.1 Les origines de « l'érotisme sale » : *Dirty realism*

Une des particularités de l'écriture de Jacqueline Herranz-Brooks est un érotisme qui met l'accent sur la misère et la tristesse de la Période Spéciale à Cuba. « L'érotisme sale », qui caractérise son œuvre, puise ses origines dans le *dirty realism*[445], courant littéraire nord-américain des années 70-80. Les thèmes les plus sordides y sont abordés et la technique narrative est simple, sans ornementation, afin de redonner une place au discours quotidien qui est révélateur de l'évolution de la société. En 1983, le terme apparaît pour la première fois dans le magazine *Granta* dans lequel Bill Buford définit le *dirty realism* :

> Dirty realism is the fiction of a new generation of american authors. They write about the belly-side of contemporary life – a deserted husband, an unwed mother, a car thief, a pickpocket, a drug addict – but they write about it with a disturbing detachment, at times verging on comedy. Understated, ironic, sometimes savage, but insistently compassionate, these stories constitute a new voice in fiction.[446]

Les personnages évoluent dans un environnement hostile où leur manque d'ambition et leur errance sont des constantes. Herranz-Brooks semble donner la voix narrative à sa Chinasky[447] féminine, Victoria, une jeune femme sans ambition qui erre dans les rues de La Havane à la recherche de nouvelles conquêtes sexuelles (pour fuir sa condition de misère ?). Dans la rue, Victoria, entretient une relation avec une jeune femme Marilin qui souffre d'une infection génitale décrite dans ses moindres détails, ce qui n'est pas sans rappeler le style réaliste et sordide de *Women* de Charles Buckowsky, livre avec lequel Herranz-Brooks apprit l'anglais :

> Empezó a patear con la sana del deseo, creo, y para evitar que me rompiera los dientes, la solté despacio, deteniéndome en un trozo de muslo, para darme tiempo a escupir, por lo bajito, los restos de óvulos de nistatina que no quería tragarme[448].

---

[445] Charles Bukowski et Henry Miller sont considérés comme deux auteurs emblématiques de ce mouvement littéraire.

[446] Buffor Bill, « Dirty realism », *Granta*, 1983.

[447] Héros masculin, pervers sexuel, dans *Women* de Charles Bukowski.

[448] Herranz-Brooks, *op.cit*., 2011, p.121.

Herranz-Brooks souligne l'importance qu'a pour elle la contre-culture. C'est en cela que son érotisme sale fait partie de son univers personnel :

> Ya me la pasé aprendiendo a leer en inglés con algunos ensayos de Dorothy Alison y unas novelas de Bukoswski. Estoy leyendo a Jagose y no entiendo a Butler. Me fascina Grosz pero no me interesan ni la ambigüedad ni las constantes referencias a la llamada "alta cultura" de algunos autores porque, al final, siempre son referencias que dentro de su mismo sistema de evaluación serían '*devaluables'*.[449]

Les scènes sexuelles qui ont souvent lieu dans la rue, les références scatologiques, les infections génitales ou encore l'écriture minimaliste semblent s'inscrire dans ce « dirty realism » qui a une influence en Amérique Latine et notamment à Cuba. L'« erotismo sucio », autrement appelé « réalisme sale tropical » est le résultat d'une utopie blessée, d'une révolution qui s'achève sur une crise économique gravissime qui fait sombrer l'île dans l'isolement le plus total. La Période Spéciale coïncide avec la chute du bloc soviétique qui signe la fin des aides financières à Cuba, qui se retrouve isolée face à son ennemi nord-américain. L'embargo des Etats-Unis ne fait que renforcer la situation de crise que traversent les Cubain(e)s. Ana Laforga dans sa thèse sur les (post)novísimas explique que la crise de la Période Spéciale se manifeste à travers cet *erotismo sucio* :

> El impacto que tuvo esta estética en la literatura norteamericana, durante los años de la guerra del Vietnam, no encontró asidero en Cuba hasta que la crisis de los noventa comenzara a dar signos de verdadero deterioro, en todos los órdenes de la sociedad. Es por ello que puede entenderse la influencia del Realismo Sucio en la narrativa cubana como una formulación estética de la crisis del Periodo Especial. Tampoco es casual que esta estética llegue precisamente en el momento en el que la narrativa cubana estaba protagonizando una diversificación del orden ideotemático […] La formulación del Realismo Sucio encaja entonces perfectamente en esa nueva dimensión narrativa protagonizada por jineteras, drogadictos, rockeros, alcohólicos y otras faunas del submundo cubano.[450]

La parution de *La trilogía sucia de la Habana* de l'auteur cubain Juan Pedro Gutiérrez, en 1998, marque le début de cet érotisme sale tropical qui met en mot les rues sales de La Habana Vieja et ses scènes sexuelles scatologiques. Malgré d'évidentes ressemblances,

[449] Entretien avec Jacqueline Herranz-Brooks, réalisé le 28 avril 2013, New York.

[450] Chover Lafarga Anna, *El cuarto de Tula. Erotismo y sexualidad en las narradoras cubanas del periodo especial*, thèse en philologie espagnole, Université de Valence, 2009, p.114.

Herranz-Brooks s'éloigne de Juan Pedro Gutiérrez dans la mesure où elle ne cherche pas le succès commercial. Notre auteure, de plus, développe un « erotismo sucio » lesbien qui est davantage en relation avec son espace personnel, un univers névrosé. Les œuvres de notre corpus s'opposent à cet érotisme sale devenu commercial grâce, ou à cause, de la diffusion internationale des œuvres. Les motivations littéraires de nos auteures sont davantage personnelles ; elles sont liées à un processus de construction identitaire complexe. Pourtant les références sordides sont nombreuses et parfois poussées à l'extrême, au point de placer le lecteur dans une situation inconfortable.

Les relations entre femmes dans *Mujeres sin trama* s'entremêlent (Victoria/Moraima, Dolores, Cristina Mayoral, Patricia, Clara María) donnant l'impression au lecteur d'être devant un feuilleton où les amours, sans ou avec lendemain, se succèdent. Cette multitude d'amantes de Victoria ressemble à celle d'Henri Chinaski, le protagoniste de *Women* de Bukowski. Jacqueline Herranz-Brooks insiste sur l'importance de ce livre dans son processus d'écriture dans la mesure où le titre *Mujeres sin trama* est inspiré de *Women*. Cette œuvre a été très critiquée par les Académiciens qui y ont vu un manque de *plot*, c'est-à-dire un manque de « trame » claire et structurée. Pour prouver qu'il est un véritable écrivain, Charles Bukowski publie une œuvre qui sera exagérément structurée. En intitulant son œuvre *Mujeres sin trama*, femme sans trame, Jacqueline rend un bel hommage à Charles Bukowsi. Notre auteure s'inscrit donc davantage dans la lignée du *dirty realism* nord-américain que dans cet « erotismo sucio », devenu une étiquette commerciale, utilisée par certains auteures cubains afin de publier à l'international. Lors d'une discussion avec Jacqueline, celle-ci explique simplement qu'il était inconcevable pour elle « d'embellir esthétiquement » une réalité si sordide, réalité de la Période Spéciale où la population mourrait de faim et où elle vivait dans la rue.

II-1.1 Scatologie et sang

Il n'en demeure pas moins que les relations sexuelles entre les femmes sont souvent liées au scatologique ou au sang. Les relations sexuelles entre Victoria et Dolores se caractérisent par le plaisir d'une des deux femmes à sentir l'urine de l'autre sur elle :

> Dolores es una madeja y yo otra madeja de pelo enredado en los dedos suyos y mi baba se resbala un poco sobre su pecho. Quiero besarla y ella se deja besar, y así esto empieza y sigue en que me mudo de cama y desde un colchón, he empezado a lanzar un chorro de orín que

> debe alcanzar, al menos, el borde del otro colchón donde está Dolores, que se tiende boca arriba, con las piernas abiertas, para que yo le haga allí la puntería. […] Yo no lo echo todo, sino que dejo algo porque sé que después de la meada, va a venir Dolores a ponérseme encima y yo la puedo poner debajo y dejarle caer el chorro que me queda, porque le gusta sentir el calor del orín y porque me gusta orinarla, y cuando no me queda ya más nada y cuando ella está aún frotándose conmigo, muy subida de tono, empezando a orinarse ella ahora, tocan a la puerta.[451]

Dans cet extrait, la scène sexuelle portée sur l'ondinisme est décrite avec de multiples détails qui s'accumulent sans laisser le temps à la narratrice de respirer. La longueur de la phrase, et surtout la juxtaposition des actes et des pensées de la narratrice, rendent la scène sexuelle visuelle.

Lorsque Victoria rompt avec Dolores, elle accumule différentes conquêtes. Pendant ses relations avec Ángela, celle-ci manifeste un étrange désir pour le sang et la douleur, démontrant ainsi des préférences sadomasochistes : « Con una cuchillita Astra, Ángela me corta la corva de las piernas y mientras yo sangro ella se viene »[452]. Les désirs scatologiques excitent Angela, ainsi que la narratrice : « Ángela nunca dice la palabra mierda probablemente porque se excita »[453].

Lors de sa relation avec Clara, Victoria décrit de façon crue et avec détails comment la jeune femme lui fait un annulingus. La sexualité, ici, est dépouillée de toute sensualité et érotisme, façonnée par une réalité sociale et économique très difficile :

> Clara saca más y más la lengua, y me lame duro la raja de las nalgas, y se detiene, me dice desde abajo soplándome en el culo: 'no te me distraigas, china.'[…] Clara se queda por un rato dándome lengua hasta que yo me vuelvo a conectar con todo aquello, y me empiezo a apretar contra la colchoneta, y el bastidor cede, y el marco de la cama cruje, y Clara me agarra las nalgas y sigue lamiéndome el culo con un giro de cabeza un poco mecánico.[454]

Jacqueline Herranz-Brooks construit ses personnages autour d'une sexualité basée sur l'ondinisme, l'onanisme, les pratiques sadomasochistes ou encore la scatologie dans le but de créer une sexualité différente, un comportement social alternatif à celui édicté par les normes

[451] *Ibid*., p.80.
[452] *Ibid*., p.164.
[453] *Ibid*., p.165.
[454] *Ibid*., p.211

hétérosexuelles. La sexualité lesbienne, avec ses multiples facettes, crée un espace de résistance aux sexualités traditionnelles.

Herranz-Brooks explore la sexualité sous tous ses aspects mais se refuse à la sensualité et l'érotisme glamour. Ce rapport à la sexualité est clairement un moyen de l'ancrer dans la réalité sociale et économique de la Cuba de la Période Spéciale. Les difficultés économiques du pays ont entrainé une décadence sociale et sexuelle chez les personnages de Herranz-Brooks.

II-2.2 Voyeurisme, exhibition, fétichisme

Les comportements sexuels chez les personnages de nos auteures s'éloignent de la norme. Si en psychiatrie on parle de déviations sexuelles[455], dans les œuvres la sexualité est explorée dans tous ses recoins.

La pictophilie est évoquée dans la relation entre Martirio et Rocío puisque les deux femmes stimulent leurs désirs sexuels lesbiens avec des films érotiques[456], voire pornographiques hétérosexuels[457] : « ¿Y la cama? No vengas ahora con que no te gustaban aquellas películas porque la idea de alquilarlas fue tuya […]. Hasta estuvimos de acuerdo en que la mejor fue la de la gorda con los dos tipos »[458]. Les personnages ont des identités sexuelles variables et des comportements sexuels qui sont dévoilés au grand jour. De plus, l'adéquation entre identité sexuelle et comportement sexuel est rompue : une femme lesbienne peut éprouver du désir en regardant un film pornographique hétérosexuel afin de faire l'amour avec une autre femme.

Le voyeurisme est un autre élément clé de cette stratégie de déstabilisation de nos deux auteures. Chez Sonia Rivera-Valdés, il est lié à la perversion des hommes qui regardent deux femmes faire l'amour. L'auteure de met alors en relief cette curiosité malsaine des hommes quant aux relations sexuelles entre femmes.

---

[455] L'homosexualité et la bisexualité ont été listés dans le *Manuel diagnostique et statistiques des troubles mentaux* (DSM, abréviation de l'anglais : *Diagnostic and Statistical Manual of Mental Disorders*) de l'Association des psychiatres américains (APA) en 1956 mais sera supprimé dans la troisième édition en 1980.

[456] « El resto de las imágenes, al pensar en Rocío en el futuro, sería Rocío en Nueva York. [...] excitada mientras escogía películas eróticas en la tienda de vídeo », Rivera-Valdés, *op.cit*., p.195.

[457] La même thématique est abordée dans « Desvaríos ». Le protagoniste gay confie à Marta Veneranda qu'il a besoin de visionner des films pornographiques hétérosexuels avant de faire l'amour avec son conjoint.

[458] Rivera-Valdés, *op.cit*., 1997, p.181.

Dans « Azul como el añil », Carmina, la narratrice se souvient de ses relations sexuelles avec le directeur d'école alors qu'elle n'avait que seize ans, ainsi que de son passage dans un club pour touristes :

> Llegaron [Carmina y su profesor] al Reloj, en la carretera de Rancho Boyeros. Reconoció el lugar porque en las tertulias de su mamá, y entre compañeras de escuela, se comentaba que allí iban los americanos para ver bailarinas de mambo tener sexo entre ellas. Decían que le pagaban veinte dólares a cada una, y que a veces hacían cuadros, "pasteles dirían ahora" […] en los que los turistas participaban, y entonces pagaban más.[459]

Chez Jacqueline Herranz-Brooks, le voyeurisme est également lié à la curiosité des hommes qui découvrent deux femmes dans un même espace. Dans « Para los interesados, al final, hay ranas », la narratrice se situe dans la partie ouest de l'île, dans une cabane des *mogotes* avec sa compagne mais elles se retrouvent exposées au regard lubrique des hommes de la montagne :

> Durante el acercamiento yo sentía cierto ajetreo alrededor de la cabaña y cuando me decidí a levantar la cara me di de plano con varios ojos prendidos del borde de las persianas. […] Del otro lado, desde las otras rendijas, unos dedos intentaban hacer espacio para mirar lo que ellos sabían que iba a ocurrir.[460]

L'auteure insiste sur la répétition de cette scène qui semble toujours être la même : les femmes subissent la pression des regards extérieurs :

> La luz regresó en el momento en que entramos a la cabaña donde nos abandonamos a mirar las ventanas, mientras creíamos sentir la respiración, otra vez, de los tipos, que llegaba desde afuera, que se filtraba a través de las persianas, colando a través de los resquicios su intromisión calenturienta y prejuiciada. Todo parecidísimo. Todo como una maja mordiéndose la cola. Todo tan circular por idéntico. Todo tan reiterativo y cansino como la igualdad.[461]

Toutefois le voyeurisme peut être une pratique sexuelle au sein du couple, comme dans le cas où Moraima et Victoria regardent Tania et Pedro faire l'amour. Un autre passage de *Mujeres sin trama* est révélateur du comportement sexuel hors norme basé sur le binôme voyeurisme/exhibitionnisme. Victoria décide de mettre en scène sa relation sexuelle avec Patricia, à son insu, afin que la Polaca puisse voir les ébats de sa fenêtre :

---

[459] *Ibid*., p.149.
[460] Herranz-Brooks, *op.cit*., 2003, p.102.
[461] *Ibid*., p.105.

> Hicimos algo más pero no me acuerdo. Me acuerdo más de la vez que lo hicimos en mi casa, en casa de mi madre, porque ese día estaban La Polaca y Moraima, quienes habían asistido para ver cómo se la metía a Patricia y cómo Patricia se manifestaba.[462]

La narratrice se remémore cette mise en scène mais ne sait plus pourquoi elle a voulu s'exhiber : « Yo todavía no sé por que lo hago. Yo creo que soy libre. […] Nunca sé si lo que hago es, en realidad, lo que deseo, o si es lo que debo hacer lo que me empuja a pensar lo que prefiero »[463]. La frontière entre réalité et fiction se brouille, et Victoria est prisonnière de ses propres désirs. Le présent est, ici, employé dans le but de rendre les émotions et sentiments de la narratrice, visibles pour le lecteur. Ainsi, celui-ci se convertit également en voyeur car selon Alberto Garrandés :

> No « tiene » un texto, no es un texto ni es una textualización. Es tan sólo intensidades de sentido. No hay fijación textual. Algo fantástico sucede en él: cuando mira, su identidad se deshace momentáneamente hasta que todo se acaba y vuelve a ser el mismo, con el botín de la experiencia testificada. Entre el ojo que representa y el objeto donde querría incrustarse hay un campo de fuerza. Y es allí donde el voyeur se transforma en intención ficcional de sí mismo.[464]

Le lecteur donc, au même titre que les personnages, assistent à des scènes sexuelles décrites dans les moindres détails : « Pero la peor parte es cuando se la clavó en el culo. […] A Patricia le gusta tanto que se retuerce más y más en la mugre de la sábana […] me pide que se la mete más, pero por delante »[465]. Cet érotisme sale permet à l'auteure mettre à nue une réalité sexuelle qui a été et est considérée comme une perversion sexuelle.

L'ondinisme est une autre stratégie de Jacqueline Herranz-Brooks pour remettre en cause la norme sexuelle basée sur l'hétérosexualité. Le jeu sexuel avec l'urine fait partie intégrante de la relation entre Dolores et Victoria :

> Yo no lo echo todo, sino que dejo algo porque sé que después de la meada, va a venir Dolores a ponérseme encima y yo la puedo poner debajo y dejarle caer el chorro que me queda, porque le gusta sentir el calor del orín y porque me gusta orinarla, y cuando no me queda ya más nada

[462] Herranz-Brooks, *op.cit*., 2011, p.124.
[463] *Ibid*., p.125.
[464] Garrandés Alberto, *La lengua impregnada*, 2011, p.11.
[465] *Ibid*., p.126.

> y cuando ella está aún frotándose conmigo, muy subida de tono, empezando a orinarse ella ahora, tocan a la puerta.[466]

Les deux femmes atteignent l'orgasme grâce à l'urine que l'une donne et l'autre reçoit. Cette pratique sexuelle scatologique qui peut sembler sale, de prime abord, sale est finalement intégrée à la relation sexuelle et présentée comme une pratique « normale ». La sexualité comme « dispositif historique » régule ses codes et les comportements sexuels, créant ainsi une sexualité hors-norme.

La vulgarité et l'obscénité des scènes sexuelle sont efficaces à l'heure de mettre en rapport vulgarité et saleté. La sexualité ne peut être que vulgaire et obscène dans un espace social où les règles d'hygiènes n'existent pas, où les rues sont sales, où il n'y a pas de logement et où la narratrice a faim. Nous retiendrons ici le terme « mugre »[467] qui insiste justement sur la saleté des espaces, du lit, des draps. Les personnages évoluent dans un monde sale, gras et répugnant dans lequel la sexualité sera sale ou ne sera pas.

Le fétichisme sexuel est également un comportement sexuel qu'adoptent les personnages féminins dans les œuvres du corpus. Les collants semblent être un motif commun aux œuvres des deux auteures. Victoria, lors de sa relation avec Clara, fantasme autour des collants et se les imagine : « yo sé que Clara tiene debajo de los pantalones las dichosas medias panties de nylon »[468]. La narratrice qui décrit la relation sexuelle y mêle fétichisme et frotteurisme :

> El asunto es que Clara ya se quitó todo menos las medias, y me las frota demasiado ya, casi al final, cuando le estoy diciendo que baje un poco la fricción, que me estoy viniendo, que me quiero venir. Y me vengo. Y se me libera la voz y se me destapen las fosas nasales y se me aligera el tracto urinario.[469]

Dans *Rosas de Abolengo*, le fétichisme est lié à l'olfactophilie. Lázara, la protagoniste raconte l'addiction sexuelle de sa compagne Ashima : « si regresaba después de las diez de la noche la obligaba a quitarse los panties y dárselos a oler, y mientras los olía vociferaba que se prepara si llegaba a comprobar que se había acostado con alguien » :

---

[466] *Ibid.,* p.80.

[467] « Pero la peor parte es cuando se la clavó en el culo. […] A Patricia le gusta tanto que se retuerce más y más **en la mugre de la sábana** […] me pide que se la mete más, pero por delante ». *Ibid*., p.124 et p.126. [*C'est nous qui soulignons*]

[468] *Ibid*., p.211.

[469] *Ibid*., p.213.

> Lo suyo era un despelote, y por experiencia sé que después de unas cuantas veces de oler panties pertenecientes a la misma persona no había forma que consiguiera un orgasmo, ni un vibrador ni con un dildo, que para complacerla compré el más sofisticado que encontré porque esa era otra de sus matracas, que yo no quería usarlo por reprimida.[470]
>
> La primera vez que oí de su boca lo que voy a contarle a usted ahora, pensé al instante en un relato de Martirio Fuentes en el que hablaba de una amante suya que, de adolescente, iba a un colegio católico donde las monjas no permitían a las alumnas ponerse zapatos de charol cuando usaban sayas, porque los varones verían los panties reflejados en los zapatos.[471]

Le fétichisme sexuel atteint son paroxysme dans *Rosas de Abolengo*, lorsque Lázara expérimente pour la première fois un rapport sexuel avec un homme à moustache, Ernesto. Elle atteint l'orgasme grâce à cette moustache : « Saqué el famoso vibrador del beso en la mariposa de la gaveta en que lo había guardado cuando encontré el bigote de Ernesto, y por el momento había resuelto el problema »[472].

Dans ses relations futures, Lázara recherchera une femme qui sera disposée à se mettre une moustache :

> Decidí que por el momento el sexo de la persona era irrelevante; a fin de cuentas, magníficos bigotes postizos hay, me dije, y es cierto. Ahora soy experta en ellos, pero para ser usados como yo quería, ni funcionó ni uno. Y ese problema venía después del primero: encontrar la mujer que estuviera dispuesta a ponérselo.[473]

Contre toute attente, c'est avec un homme à moustache, Ernesto Humberto, que Lázara trouvera son bonheur :

> Los dientes eran algo irregular, pero el bigote…era mi bigote ideal. No podía creer haberlo encontrado allí, en la sala de la tía. […] Miré, de ancho le cubría por completo el espacio entre la nariz y el labio superior y hacia los lados era largo y meticulosamente arreglado para que terminara en unas puntas finitas. Nada que ver con esos bigoticos que no van más allá de los labios. El de Carlos Humberto sobresale de las mejillas un buen tramo cuando le miras la cara

[470] Rivera-Valdés, *op.cit*., 2011, p.41.
[471] Rivera-Valdés, *op.cit*., 2011, p.39.
[472] *Ibid*., p.210.
[473] *Ibid*., p.222.

> de frente. Bueno, un buen tramo quiere decir como una pulgada de cada lado, pero le digo que es increíble, nadie usa un bigote así en esos tiempos y ahí estaba, frente a mí.[474]

Cette description détaillée de la moustache d'Ernesto crée une pause dans la diégèse, permettant ainsi au lecteur de se centrer sur ce détail. Le lecteur regarde, avec Lázara, l'objet de ses désirs sexuels. La connotation sexuelle donnée à la moustache confère à ce passage un érotisme implicite.

II-2- Erotisme sale et Intelligentia cubaine

II-2.1 L'érotisme sale : critique littéraire

Dans les différents entretiens que nous avons eus avec certaines *(post)novísimas* cubaines telles que Mirta Yáñez, Nancy Alonso, Aida Bahr ou encore Marilyn Bobes, il semblerait qu'elles associent le « erotismo sucio » à une composante « antilittéraire ». C'est donc la question de la littérarité du texte qui se pose ici. Nancy Alonso, pour sa part, insiste sur l'aspect stylistique de l'érotisme sale:

> Volvemos al punto del llamado "realismo sucio". El realismo sucio no tiene que ver con sexo, marginalidad. Realismo sucio es cuando la obra literaria está manchada, ensuciada por una técnica periodística, que describe la realidad de una manera sucia no literaria. Pero se asoció la suciedad con el sexo, con el sexo groseramente descrito. A mí me gustó el primer libro de Ana lidia *Bad painting*; ella tiene un mundo interior turbio. Tiene mucho de su vida íntima, de su vida en Rusia, aquí.[475]

En revanche, pour Aida Bahr, vice-présidente de l'Institut Cubain du Livre, l'érotisme sale remet en cause la littérarité du texte :

> Recuerdo que cuando leí las novelas de Henry Miller (en ediciones extranjeras) terminé por encontrarlo aburrido y agobiante. Sí, puedo señalar algo que siempre me ha llamado la atención: el "destape" de las novísimas trajo una marca que no les pertenece solo a ellas, sino a toda su generación: la escatología. Cuando nuestra generación trataba el sexo, bien fuera en narrativa o en poesía, era más bien un sexo sensual y gozoso. De los 90 en adelante, el sexo se volvió sórdido, como corresponde al realismo sucio. Decía la doctora Adolfina Cossío, que me dio clases en la universidad, que la ley del péndulo era inapelable en el arte: un movimiento

[474] *Ibid*., p.233.
[475] Entretien avec Nancy Alonso, réalisé le 5 février 2013, Cojímar, Cuba.

> artístico avanzaba hasta llegar al punto extremo, y **de ahí se iniciaba inexorablemente el camino hacia el extremo opuesto**. **Me parece que esto explica perfectamente por qué la sexualidad, sobre todo la femenina, se volvió de pronto tan importante**.[476]

Pour Aida Bahr, l'érotisme sale est le point extrême de l'expression du désir sexuel dans la littérature. C'est justement ce pôle opposé que représente Herranz-Brooks.

Les auteures interviewées considèrent que « l'érotisme sale » va trop loin et qu'il transforme le texte en produit commercial pour un public avide de sensations érotico-sexuelles, entachant par conséquent la littérarité du texte. Par contre, si Herranz-Brooks, par sa saturation d'images sexuelles scatologiques dans les rues de La Havane, incarne cet *erotismo sucio*, il n'en reste pas moins son univers personnel et non une étiquette commerciale. En effet, les œuvres de l'auteure ne sont pas diffusées internationalement comme celle de Zoé Valdés ou encore celle de Juan Pedro Gutiérrez. La démarche de notre auteure est personnelle puisqu'elle relève de son processus de construction identitaire. Ses œuvres sont intimement liées avec des étapes de sa vie personnelle ; l'écriture lui permet de réécrire/reconstruire ce douloureux passé.

II-2.2 *Erotismo sucio* et écriture chez Herranz-Brooks

C'est justement ce qui caractérise l'écriture de Herranz-Brooks, à savoir le hors-conventionnel, le hors-académique. L'écrivaine refuse de se conformer à un modèle académique qui érige une liste d'œuvres comme étant des œuvres littéraires, reconnues par l'académie. Herranz-Brooks a suivi les cours magistraux de littérature, a étudié la critique littéraire féministe aux Etats-Unis et prépare actuellement un doctorat sur les auteurs *latinos* qui publient en espagnol à New York. Ce n'est pas par ignorance mais, bel et bien, par résistance que Jacqueline développe un érotisme sale. Lors d'une conversation informelle à New York, Jacqueline insiste sur le fait qu'elle a toujours été en marge de la société, de l'institution et que, pour elle, écrire sur le sordide, la pauvreté et la misère avec un langage ordinaire, minimaliste semble être une évidence puisque cette réalité si atroce ne méritait pas d'être embellie par des formules pompeuses, dites littéraires. Il s'agit pour elle de se rapprocher du prosaïque de la vie et, d'une certaine manière, d'exprimer une réalité sociale à travers cet érotisme.

[476] Entretien avec Aida Bahr, réalisé le 9 février 2013, La Havane. [*C'est nous qui soulignons*]

On peut, en effet, considérer que les procédés journalistiques « ont contaminé » les textes de Herranz-Brooks dont l'écriture saccadée vise à dresser un portrait de l'environnement social dans lequel évolue Victoria, la protagoniste de *Mujeres sin trama* : « En el parque Almendares. En casa de María. En casa de una amiga de María. En la Terminal de 20 de mayo. En la Terminal de ferrocarriles ». Ce style télégraphique est surtout présent dans *Escenas para turistas* qui, ne l'oublions pas, a pour objectif de photographier l'environnement social de l'auteure pendant la Période Spéciale pour que Liliana, la compagne de Jacqueline, puisse la comprendre :

> Abandono todo por un cigarro. Me cierro tanto que prefiero el olor de la grasa recalentada. El chisporroteo de la manteca: una lluvia de ácido volcánico: la muerte si no estuviéramos tan aptos para el continuo gorjeo de las excrecencias. En mi opinión, salpicadura que filosofa. Fin del cigarro, puntería al cenicero y servir los macarrones.[477]

Dans *Mujeres sin trama*, Victoria, la narratrice autodiégétique, déconstruit le temps linéaire: « Dolores está nerviosa. Su amante va a ser víctima de un rapto de violencia. Antes del rapto de violencia va a tener una calentura, va a romper todo o casi todo lo que se encuentre en la casa donde viven Dolores y ella ».[478] La vision future de la narratrice insiste sur la force de celle-ci qui rappelle son pouvoir organisationnel du récit. Le temps du récit est fréquemment altéré par des prolepses ou incises de la narratrice afin d'en déconstruire sa linéarité et de créer un espace-temps qui ne suit pas les règles chronologiques.

> Ya sabemos casi todo del cuarto de Olimpia. […] desde la ventana del cuarto de Olimpia he visto yo, por primera vez, a Dolores Hurtado. **Todavía** no nos ha visitado. **Todavía** no representamos una obrita en el cuarto de Iván. Todavía no sabemos que tiene una novia que se llama Julia.[479]

La narratrice manipule le récit au point de révéler des indices sur les événements à venir. Ce jeu entre narrateur et lecteur fait partie de la stratégie « déconstructionniste » de l'auteure. L'érotisme sale est, sur le plan stylistique, un moyen de déconstruire la trame littéraire chronologique et, sur le plan thématique, de renoncer aux non-dits et tabous sexuels.

---

[477] Herranz-Brooks, *op.cit*., 2003, p.21.
[478] *Ibid*., p.65.
[479] *Ibid*., p.71. [*C'est nous qui soulignons*]

Le narrateur autodiégétique raconte l'histoire. Victoria se permet d'accélérer le temps et de raconter des moments sans respecter le temps chronologique. Ces prolepses prouvent que tout est vu par le prisme de la narratrice :

> Desde esa ventana y en esa calle yo vi, por primera vez, como una aparición, hace dos semanas, a Dolores Hurtado. Todavía no tenía nombre […] Todavía no nos está visitando. Todavía no ha entrado al cuarto de Iván para leer lo que hemos garabateado Moraima y yo.[480]

La répétition de « todovía » insiste sur le pouvoir du narrateur, en l'occurrence Victoria, qui maîtrise le flux d'informations qu'elle divulgue au lecteur. Au-delà de la technique narrative, il s'agit d'une manière d'envisager la lecture comme construction de sens. L'érotisme sale chez Herranz-Brooks n'est donc pas seulement la mise en scène de relations sexuelles débridées, il est aussi une réflexion sur la déstabilisation des catégories qu'elles soient littéraires ou sexuelles. En adoptant cette technique narrative, l'auteure prouve que son œuvre, malgré l'apparente vulgarité, ne doit pas être considérée comme antilittéraire mais bel et bien comme une œuvre novatrice, à l'épreuve des genres.

Le sujet lesbien, dans les œuvres du corpus, prend forme à travers un érotisme, sensuel et sale, qui remet en cause le système hétéronormatif. Toutefois, l'appartenance des personnages à des identités collectives (ethniques, culturelles, sexuelles) serait lacunaire si nous ne prenions pas en compte le contexte historique et politique des Cubains de la diaspora.

[480] *Ibid*., p.67.

Troisième partie : De l'identité collective à la réalisation de soi

Todos tenemos detrás todo lo que hemos leído, nuestras experiencias[481]

En Cuba escribía compulsivamente todos los días, con una cercanía al evento que más nunca he podido encontrar[482]

Chapitre 5 : Exil et migrants

I-Exil, exode, *destierro* ? Les Cubains aux Etats-Unis

I-1 L'exil comme arme politique

Si l'identité sexuelle est représentée dans les œuvres du corpus comme une identité qui varie en fonction du temps et/ou des rencontres, l'identité culturelle cubaine, est elle aussi en mouvement. C'est justement sur un système d'unité que se fonde l'identité culturelle cubaine, le sentiment de nation, intimement lié au concept de l'Homme Nouveau : homme Blanc, hétérosexuel et socialiste disposé à prendre les armes pour défendre la nation. Toutefois, nous insisterons sur le fait que l'exil, pour les deux auteures, n'est pas lié à la Révolution. Je reprendrai, ici, l'explication de la chercheuse Ana Corrarello :

> Creer que el éxodo o el exilio en Cuba están vinculados con la Revolución sería faltar a la verdad histórica. Las tradiciones de pobreza y de opresión durante el dominio colonial generaron entre la población cubana un acostumbramiento a abandonar la isla y a encontrar refugio en Europa, para aquellos que podían hacerlo, o en EEUU para los que la cercanía les abría un nuevo mundo a pocas millas.[483]

Doit-on alors parler d'exil, de « destierro » de départ, de voyage des auteures ainsi que des personnages ? Selon Elena Rivero, l'exode et l'exil sont davantage liés à un phénomène qui dépend de l'époque et du contexte politique, elle préfère donc le terme « destierro » au terme

[481] Entretien avec Rivera-Valdés, *op.cit*.

[482] Entretien avec Herranz-Brooks, *op.cit*.

[483] Corrarello María, « Fidel Castro : la designación del enemigo y la construcción de la identidad del pueblo revolucionario. El caso de los exodus políticos : Camarioca (1965) y Mariel (1980) », p.6. Disponible sur : http://fr.scribd.com/doc/99767392/Fidel-Castro-Enemigo-e-Identidad-Caso-de-Los-Exodos-Camarioca-y-Mariel-Autoguardado

« exilio » qui renvoie davantage à l'exil politique. Nous parlerons donc de « sujetos diaspóricos »[484] comme nous allons le voir ci-dessous.

L'exil ou, plus justement, le « destierro » (terme traduit uniquement par « exil » en français) vers les Etats-Unis, est l'une des principales thématiques des œuvres de Sonia Rivera-Valdés. L'auteure fait de Cuba une terre d'émigration mais également d'immigration, notamment dans sa dernière œuvre *Rosas de Abolengo*. Elle met également en relation des pays comme l'Argentine, qui a connu une dictature sanglante, et ne concentre pas son écriture autour de la Révolution et de la politique castriste. Chez Jacqueline Herranz-Brooks, les personnages migrent et errent à l'intérieur de l'île. Le *destierro* qu'expérimentent les personnages est extérieur, certes, mais aussi intérieur.

Les flux migratoires ne sont pas uniquement des conséquences directes liées aux changements politiques que subit Cuba[485]. La création du *Cuban Refugee Program* (Programme des réfugiés cubains) en 1961 aux Etats-Unis et l'approbation, en 1966, du *Cuban Refugee Adjustment Act* (CAA), autrement appelé *Ley de ajuste cubano*[486] a encouragé l'émigration cubaine.

> That, notwithstanding the provisions of section 245(c) of the *Immigration and Nationality Act* the status of any alien who is a native or citizen of Cuba and who has been inspected and admitted or paroled into the United States subsequent to January 1, 1959 and has been physically present in the United States for at least one year, may be adjusted by the Attorney General, in his discretion and under such regulations as he may prescribe, to that of an alien lawfully admitted for permanent residence if the alien makes an application for such adjustment, and the alien is eligible to receive an immigrant visa and is admissible to the United States for permanent residence. Upon approval of such an application for adjustment of status, the Attorney General shall create a record of the alien's admission for permanent residence as of a date thirty months prior to the filing of such an application or the date of his last arrival into the United States, whichever date is later. The provisions of this Act shall be

[484] Rivero Elena, « Cuba (tras)pasada : los imaginarios diaspóricos de una generación » dans *Discursos desde la diáspora,* Cádiz : ed. Aduana vieja, 2004, 221p.

[485] La migration est aussi une arme utilisée par les Etats-Unis pour déstabiliser le régime socialiste mis en place par Fidel Castro.

[486] En votant cette loi le 2 novembre 1966, le président Lyndon Johnson permet à plus de la moitié des Cubains qui font une demande de nationalité américaine de l'obtenir. Cette naturalisation excessive des Cubains a pour but d'anéantir les premiers pas de la politique castriste en affaiblissant la démographie du pays et, par ailleurs, de donner une image négative de Cuba à l'opinion publique. Cette loi est la preuve de la politisation de l'émigration qui devient un enjeu stratégique entre Cuba et les Etats-Unis.

applicable to the spouse and child of any alien described in this subsection, regardless of their citizenship and place of birth, who are residing with such alien in the United States.[487]

Le tableau suivant permet de faire un état des lieux des mouvements migratoires entre Cuba et les Etats-Unis depuis le XIX^{ème} siècle :

Years	Number
1869 -1870	3 090
1871-1880	8 221
1881-1890	21 528
1891-1900	25 553
1901-1910	44 211
1911-1920	25 158
1921-1930	15 901
1931-1940	9 571
1941-1950	26 313
1951-1960	78 948
1961-1970	**208 536**
1971-1980	**264 863**
1981-1990	**144 578**
1991-1996	**94 936**
Total	**971 407**

Cuban immigrants admitted to the United States, 1869-1996, by decades[488]

Figure 7

La population cubaine cristallise les problèmes politiques entre les deux pays.[489] Le statut de « Refugié politique » des Cubains arrivés aux Etats-Unis a été octroyé à 900 000 Cubains. Cette décision politique nord-américaine a inévitablement favorisé les départs de l'île. On distingue généralement quatre grands mouvements migratoires depuis la Révolution, chacun

[487] Voir texte intégral dans l'annexe 1.

[488] Corrarello María, *op.,cit*.

[489] Antonio Aja, chercheur et actuellement coordinateur de la section « literatura hispana en los EEUU » de la Maison des Amériques, dresse un rapport sur l'émigration cubain en janvier 2002. Entre 1930 et 1950, 35145 Cubains sont partis pour les Etats-Unis et entre 1950 et 1958, on en compte 50950.

avec ses particularités. La première vague, appelée « golden exile » (1959-1962), due à l'origine sociale aisée des émigrés qui, pour la plupart, avaient participé au régime de Batista, compte environ 250 000 Cubains en partance pour les Etats-Unis. L'envergure internationale de la crise des Missiles menaçant de transformer le conflit Cuba/Etats-Unis en guerre mondiale, pousse les Nord-Américains à stopper l'accueil des Cubains. Aussi en 1965, Fidel Castro décide d'ouvrir le port de Camarioca. S'ouvre alors la deuxième vague d'émigration (1965-1973) qui est, elle aussi, une stratégie politique de Cuba puisque la plupart des Cubains sont issus des classes peu aisées de la société. Ces « vols de la liberté », partant de Varadero vers Miami, permettent à 38 000 Cubains de passer de l'autre côté. En 1980, l'exode de Mariel, considéré comme la troisième vague d'émigration, se caractérise par le départ forcé de certaines personnes considérées comme indésirables par le gouvernement castriste. De nombreux homosexuels, entre autres, sont priés de partir et l'ouverture du port crée un flux migratoire important vers les Etats-Unis. Fidel Castro retourne l'arme contre les Etats-Unis qui doivent faire face à une émigration telle ; que les deux pays signent, en 1984, des Accords migratoires afin de réduire le nombre de migrants à 20 000 par an. Toutefois la chute du bloc soviétique, en 1991, plongera Cuba dans un isolement et une crise économique sans précédent, avec comme conséquence, une quatrième vague d'exil, celle des *balseros*.

Le tableau suivant nous permet de mieux visualiser ces différents flux migratoires qui sont au cœur de la stratégie politique entre Cuba et les Etats-Unis. Ainsi, dans les œuvres des auteures de notre corpus, le lecteur assiste aux va-et-vient des personnages qui souffrent des conflits politiques entre Cuba et les Etats-Unis.

Phase	Dates	Landmark events	Estimated number of immigrants
Golden Exile	January 1959-October 1962	From the triumph of the Revolution to the Missile Crisis	250 000 (22,9% of the total)
Suspension of regular migration	November 1962-November 1965	From the end of the Missile Crisis to the opening of Camarioca port	74 000 (6,8 %)
Freedom Flights	December 1965-April 1973	From the closing of Camarioca to the end of the airbridge	300 000 (27,6 %)
Arrivals through other	May 1973-March	From the end of the airbridge to the opening of Mariel	38 000 (3,5 %)

countries	1980	harbor	
Mariel exodus	April-September 1980	From the opening to the closing of Mariel	125 000 (11,5 %)
Renewal of regular migration	October 1980- December 1991	From the end of Mariel to the reduction of visas	154 000 (14,2 %)
Increase in undocumented migration	January 1992- July 1994	From the reduction of visas to the *balsero* crisis	51 000 (4,7 %)
***Balsero* crisis**	August- September 1994	From the lifting of Cuban restrictions to migrate to the U.S.-Cuban agreements	36 000 (3,3 %)
Renewal of regular migration	October 1994- December 1996	From the U.S.-Cuban agreements to the present	60 000 (5,5 %)

Stages in Cuban migration to the united states since the Cuban revolution[490]

Figure 8

I-2 Le *destierro* des années 60-70 et Mariel

Le *destierro* fait partie intégrante des œuvres de Sonia Rivera-Valdés : la plupart des personnages partis, adultes, dans les années 60-70, après la Révolution constituent la diaspora cubaine. Tel est le cas des narratrices de « Entre amigas »[491], de « Caer en la cuenta »[492] ou encore de « Los ojos lindos de Adela ». Cette-dernière raconte son expérience à Marta Veneranda, elle le fait du point de vue de l'immigrée :

> Llegué a Nueva York en 1966, cuando andaba la guerra de Vietnam. Fue una época en que llegabas a una fábrica cualquiera, decías: I want a job y de inmediato te sentaban, o paraban, delante de una máquina que nunca habías visto ni tenías idea de cómo funcionaba. […] Mi marido tenía un trabajo relativamente bueno para estar recién llegado.[493]

[490] Corrarello María, *op.,cit*. « Etapes de l'émigration cubaine aux Etats-Unis depuis la Révolution » [*C'est nous qui traduisons*].

[491] « A fines de los 60 fue mi primera llegada a este país », Rivera-Valdés, *op.cit*., 1997, p.38.

[492] « En el verano de 1969 vine a vivir a NY con mi marido y nuestras hijas », *Ibid*.

[493] Rivera-Valdés, *op.cit.,* 1997, p.75-77.

Les similitudes entre la narratrice et l'auteure sont évidentes, ce que reconnaît Sonia Rivera-Valdés dans son article « Más allá de mí misma ». L'autofiction devient également récit de vie, témoignage d'une Cubaine qui vit aux Etats-Unis et non celui d'une dissidente politique.

Chez Jacqueline Herranz-Brooks, la perspective est différente. Tout d'abord, aucun personnage ne réside aux Etats-Unis et la diégèse se déroule exclusivement à Cuba. Toutefois, le chapitre « Camarioca » de *Mujeres sin trama* fait allusion au premier exode légal du gouvernement castriste. Victoria et Dolores partent en voyage et après leur arrêt à Varadero, elles décident de se diriger vers Camarioca, ville à l'ouest des plages qui a été le premier port à autoriser quelques 3000 Cubains à fuir l'île. Or, dans les années 90, Cuba ferment ses frontières et les côtes, extrêmement surveillées, donnent l'impression au lecteur que les personnages évoluent dans une prison à ciel ouvert.

D'autres personnages, aux conditions de vie misérable, sont obligés de partir de Cuba, dans les années 80 : « Pero cuando ella se cansó de verdad y él se vio con la ropa en la calle, teniendo que ir a vivir con una hermana, el marido y mis tres primos, super malcriados, agarró un bote y se fue durante la rebambaramba del Mariel »[494]. Herranz-Brooks utilise le *cubanismo* « rebambaramba »[495] pour se référer au tumulte de l'exil de Mariel instrumentalisé par la politique castriste. L'utilisation de ce terme, est loin d'être anodine puisque l'auteure prend parti et tourne en dérision un exode dont l'enjeu n'est pas réellement le bien être du peuple mais une lutte politique et idéologique entre Cuba et les Etats-Unis. L'analyse d'Ana Corrarello[496] met en exergue la matrice discursive castriste afin d'analyser les exodes de Camarioca (1965) et Mariel (1980) et insiste sur la construction d'un discours qui met en avant deux ennemis : l'impérialisme nord-américain et les contre-révolutionnaires. Dans les œuvres, les personnages subissent les conséquences de ces décisions politiques.

I-3 L'opération Peter Pan et les *Foster Homes*

La présence récurrente des *Foster Homes*, dans les œuvres de l'auteure, témoigne d'un évènement historique traumatisant pour de nombreux enfants. En effet, Sonia Rivera-Valdés

[494] *Ibid*., p.138.

[495] Cubanisme qui signifie « alboroto », « barahunda ». Sirve de título a un ballet cubain de Amadeo Roldán et Alejo Carpentier.

[496] Corrarello María, « Fidel Castro: la designación del enemigo y la construcción de la identidad del pueblo revolucionario. El caso de los éxodos políticos: Camarioca (1965) y Mariel (1980) ». Disponible sur : http://fr.scribd.com/doc/99767392/Fidel-Castro-Enemigo-e-Identidad-Caso-de-Los-Exodos-Camarioca-y-Mariel-Autoguardado

fait référence à un épisode historique, l'Opération Peter Pan, souvent occulté, ou du moins, envisagé depuis la perspective de l'histoire officielle et non du peuple, et encore moins des enfants devenus adultes. Cette opération désigne l'envoi d'enfants cubains dans des maisons d'accueil, *Foster Homes*, aux Etats-Unis afin de leur éviter d'aller en URSS. Certains parents prennent donc la responsabilité d'envoyer leurs enfants, seuls, aux Etats-Unis avec l'aide de l'Eglise catholique. Selon Buajasán Marrawi José et Torreira Crespo Ramón, chercheurs cubains, l'opération Peter Pan s'inscrit dans le processus stratégique des Etats-Unis[497], dont le but est de manipuler les flux migratoires cubains. Pour eux, cette opération est basée sur un mensonge : « Esta operación se basaba en una mentira absoluta que encontró terreno fértil en mentes conformadas por un anticomunismo grosero y estúpido, cultivado en algunas escuelas privadas »[498]. En effet, cette action a fortement été appuyée par l'Eglise Catholique :

> El período 1959-1962, dentro del cual se desarrolló primero la campaña sobre la patria potestad y posteriormente la Operación Peter Pan, están caracterizados por una intensa actividad contrarrevolucionaria desplegada por determinados sectores de la jerarquía eclesiástica y del laicado de la Iglesia Católica en Cuba.[499]

Ces jeunes enfants sont donc les victimes de la guerre psychologique entre les deux pays.

Dans les œuvres de Sonia Rivera-Valdés, de nombreux personnages sont issus de cet exode particulier, en partie, responsable de leur mal-être. C'est le cas du narrateur de « El olor del desenfreno », Rodolfo qui partage avec Mayté une expérience triste et malheureuse puisqu'ils sont, tous les deux, issus des *Foster Homes*.

Dans la nouvelle « Ana en cuatro tiempos »[500], les conséquences des conflits politiques et idéologies sont abordées du point de vue des victimes. Le trouble de la jeune fille coïncide

[497] La CIA et l'administration américaine utilisent la propagande pour favoriser l'exode cubain des enfants, notamment lors de la visite officielle de Jacqueline Kennedy dans les *Foster homes*. Ces maisons d'accueil, à l'instar de celle de Matecumbe, près de Miami, hébergera près de 200 jeunes enfants envoyés par leurs parents, terrorisés par un éventuel enrôlement de leurs enfants en URSS et influencés par la propagande nord-américaine. « En los momentos en que se fraguó este nuevo plan subversivo contra la revolución cubana, habían llegado a Miami -entre el 26 de diciembre de 1960 y el 28 de febrero de 1962- un total de 7778 niños, de los cuales 3494 fueron atendidos por el programa del padre Walsh ». *Ibid*., p.108.

[498] *Ibid*., p.11.

[499] Buajasán Marrawi José, Torreira Crespo Ramón, *Operación Peter Pan. Un caso de guerra psicológica contra Cuba*, La Habana, Editora Política, 2000, p.8.

[500] Il s'agit également d'un hommage à l'artiste cubaine-américaine Ana Mendieta.

avec une réalité politique : la difficulté de voyager entre Cuba et les Etats-Unis.[501] Ana est alors élevée par Mark et Diane, un couple nord-américain qui l'accueille. Dans le chapitre « Ana y la nieve », la jeune enfant découvre la neige, symbole fort qui insiste sur la rupture entre les deux zones géographiques. Les changements climatiques, familiaux, culturels se superposent pour dresser le portrait d'une jeune fille perturbée en quête de stabilité :

> Le hubieran explicado que era por su bien, que no fue necesario hacerlo para salvarla del Comunismo, que ahora estaba segura, nadie la llevaría a Rusia […] Ahora estaban esperando a un señor y una señora muy buenos que vivían en Iowa y la cuidarán hasta que los padres llegaran de Cuba […]
> -Es por tu bien, es por tu bien- repetía el hombre un poco viejo que pronunciaba Rusia con una 'r' como de decir 'pero' y no 'perro', que es como se dice Rusia.[502]

L'auteure pose alors la question ; faut-il sacrifier la jeunesse d'une enfant, la séparer de ses parents, de sa terre natale sous prétexte de la protéger ? Nous ne pouvons évidemment apporter aucune réponse à ce problème soulevé par l'auteur, qui donne matière à réfléchir quand à « cette guerre psychologique »[503]. Les conflits interpersonnels et intrafamiliaux liés à l'exode, relégués au second plan par l'histoire, redeviennent des problématiques majeures grâce aux récits de Rivera-Valdés.

I-4 Vision de l'enfant déraciné

Dans sa dernière œuvre, *Rosas de Abolengo*, l'accent est justement mis sur le déchirement familial éprouvé par les jeunes enfants lorsqu'ils quittent Cuba. Il ne s'agit pas de discuter les motifs des exodes successifs mais plutôt de donner leur point de vue. Lázara, la protagoniste, confie à Marta Veneranda la tragédie qu'elle a vécue lorsqu'elle doit abandonner sa grand-mère Lorenza, le vendredi 26 février 1982 : « El día trágico fue el de la salida de Cuba. Hasta dos años, que le conté a Carlos Humberto, esta historia, por más que pujaba para que me saliera de la boca, no salía. ¿Sabes que me hice sicóloga, he estado en terapia por años, y me las arreglé para pasarla por alto? »[504].

---

[501] Suite à la suppression des « vols de la liberté » (1965-1973) par le président américain, les Cubains doivent faire face à des difficultés de transports.

[502] *Ibid*., pp.55-56.

[503] Je me réfère, ici, à l'ouvrage Buajasán Marrawi José, Torreira Crespo Ramón, *Operación Peter Pan. Un caso de guerra psicológica contra Cuba*, La Habana: Editora Política, 2000.

[504] Rivera-Valdés, *op.cit*., 2011, p.100.

Ernesto, l'ami de Lázara, parti, lui aussi, avec sa mère sur un bateau, regarde rétrospectivement son enfance : « Subió al bote el lunes, con otros tres hombres y cinco mujeres, segurísimo de que sería la última travesía de su vida. […] Los recogió un barco de la marina de guerra de este país y los llevó a Charleston. Estuvieron allí dos meses »[505].

La thématique de l'enfant déraciné, leitmotiv chez Sonia Rivera-Valdés, souligne l'innocence des enfants dans l'affrontement entre la puissance nord-américaine et leur difficile construction identitaire.

La politique migratoire des Etats-Unis et de Cuba est une stratégie politique, façonnée par deux pôles opposés : le « bon » et le « mauvais » ; le contre-révolutionnaire et le révolutionnaire ou encore le capitaliste et le socialiste. Si l'histoire donne une vision partielle des politiques migratoires, nos auteures intègrent cette réflexion dans leurs œuvres, en prenant soin de valoriser le point de vue de l'individu et de ses expériences personnelles. Les œuvres autofictives développent un discours empirique qui détruit la dichotomie révolutionnaire/contre-révolutionnaire et la lutte idéologique entre Cuba et les Etats-Unis afin de remettre l'individu au centre de la réflexion. Ceci est d'autant plus intéressant que les auteures de notre corpus vivent aux Etats-Unis. A partir d'une vision humaniste et non politique de la migration, Sonia Rivera-Valdés s'intéresse aux dommages causés par la « guerre psychologique » menée entre Cuba et les Etats-Unis.

II-Autres types d'exil

II-1 Cuba : terre d'immigration

L'exil cubain vers les Etats-Unis n'est pas le seul à être abordé dans les œuvres de notre corpus. En effet, Cuba a souvent été mis en avant dans l'historiographie comme étant une terre d'émigration, toutefois Sonia Rivera-Valdés rappelle certains faits historiques où Cuba était terre d'immigration. Cet élargissement thématique nous donne un angle différent qui permet de penser la migration, le mouvement migratoire, dans sa globalité et non pas uniquement à partir de la relation conflictuelle qu'entretient Cuba avec les Etats-Unis. Sonia Rivera-Valdés fait même de Cuba une terre d'accueil et non plus uniquement un territoire d'émigration. Dans « La más prohibida de todas », la narratrice retrace ses origines et notamment sa filiation espagnole : « Mi madre, perseguida, no tuvo otro remedio que

[505] *Ibid*., p.265.

montarse, con una barriga de cinco meses ya, en un barco que salía para Cuba, sin haber pensado nunca antes en vivir fuera de su país [España] »[506].

L'auteure propose alors une réflexion plus large sur la notion d'immigré, le déracinement, la transculturation d'un personnage qui se retrouve en terre inconnue. Elle insiste sur l'exil des Républicains vers Cuba pendant la Guerre Civile espagnole. En effet, on peut considérer que Cuba a été un pays de « re-émigration » dans la mesure où la France, premier pays touché par les vagues d'exil républicain, a renvoyé certains réfugiés vers l'Amérique latine et les Caraïbes.[507]

II-2 Construction des personnages : le retour aux origines

Lázara, la protagoniste de *Rosas de Abolengo*, est Argentine par son père et Cubaine par sa mère. Raúl, son oncle (le frère de sa mère) lui confie l'histoire de son père, resté en Argentine pour lutter contre la dictature militaire (1976-1983) : « en el momento mismo [caen las lágrimas] de empezar a contar como mi padre rehusó salir de la Argentina y el se fue dejándolo atrás, y como seis años más tarde decidió dejar a Cuba y venir a vivir a los Estados Unidos para complacer a su mujer [la tía Concha] »[508]. Le père de Lázara devient alors un héros révolutionnaire puisqu'il renonce à sa vie de famille au nom d'une lutte politique et idéologique alors que Raúl fuit. Le héros révolutionnaire n'est donc pas uniquement le Cubain qui lutte contre Batista, l'Homme Nouveau engagé dans la Révolution. Cette opposition entre deux figures : héros (celui qui reste) et anti-héros (celui qui, comme Raúl, quitte l'île) est un subtil jeu d'opposition proposé par l'auteure. Malgré les « mauvais choix » opérés par Raúl, celui-ci occupe toujours une position stratégique dans la narration puisque, d'une part, c'est lui qui éduque Lázara et, d'autre part, qui lui raconte la vérité sur son passé. Il est la voix de la vérité qui s'oppose aux innombrables mensonges de la tante Conchi. Cette opposition Raúl/Conchi, vérité/mensonge est d'autant plus intéressante qu'elle permet de mettre en relief l'opposition discours officieux/discours officiel, caractéristique de la politique cubaine.

L'humour avec lequel le départ de Conchita en Argentine est traité est également est un élément clé de l'écriture de Rivera-Valdés qui joue avec le langage et surtout avec des termes issus du vocabulaire populaire. Lorsque Raúl et Concha partent de Cuba pour l'Argentine,

[506] Rivera-Valdés, *op.cit*., 1997, p.108.

[507] On dénombre environs 2000 exilés républicains dans cette situation. Dreyfus-Armand Geneviève, *L'exil des républicains espagnols en France. De la guerre civile à la mort de Franco,* Albin Michel, 1999.

[508] Rivera-Valdés, *op.cit*., 2011, p.29.

cette-dernière doit changer de diminutif : « El asunto era que Concha, a la que hubo que quitar el apodo mientras vivió en Argentina porque usted sabe que allí esa palabra es lo mismo que decir bollo en La Habana »[509]. Les mots pour désigner le sexe féminin sont très nombreux en Amérique latine et diffèrent d'un pays à l'autre allant de la « papaya » en Colombie au « bollo » à Cuba en passant par « concha » en Argentine. Hormis la référence prosaïque, il s'agit de montrer les différences entre les pays d'Amérique Latine tant sur le plan linguistique que sur le plan culturel. Les personnages de *Rosas de Abolengo*, contrairement à ceux des deux premières œuvres, immigrés cubains aux Etats-Unis, sont issus de différentes cultures argentine, cubaine et nord-américaine. Lázara est le produit d'un syncrétisme culturel où les problèmes d'intégration et d'identité personnelle mais aussi collective sont bien réels. Ce qui intéresse notre auteure est la construction de l'identité hybride de Lázara qui se réalise, en partie, grâce aux confessions qu'elle fait à Marta Veneranda. Cette thérapie, par la parole, lui permet de reconstruire son histoire familiale et donc de se créer un passé, une appartenance culturelle, des racines, indispensables à sa stabilité émotionnelle. A l'inverse, Concha qui a vécu à Cuba, en Argentine et aux Etats-Unis peine à trouver un espace où elle se sente bien. C'est ce que Raúl confie à Lázara : « nunca se adaptó a vivir en aquel país, pero tampoco quería regresar a Cuba »[510]. C'est justement cette sensation de n'appartenir à aucun territoire qui est mis en avant ici et Sonia Rivera-Valdés semble transmettre les émotions que ressent l'immigré, quel qu'il soit, pas seulement le Cubain comme elle l'affirme dans son récit « La noche de la abuela » : « Lo que digo ahí hubiera podido decirlo una emigrante de cualquier país, incluso mi propia abuela, sobre su abuela, que está enterrada en Islas canarias »[511]. La réflexion de notre auteure est tournée vers la construction identitaire des immigrés ; les conflits intrapersonnels se superposent donc aux conflits familiaux et historiques. Ces trois niveaux rendent le personnage de Lázara riche du point de vue de la construction identitaire. La jeune femme, une fois adulte, ressent le besoin vital de retourner à Cuba, en quête de vérité familiale : « Hace cinco anos regresé a Cuba. Fue el regalo de cumpleaños que me hice el año que me iba a cumplir treinta »[512].

[509] *Ibid*., pp.21-22.
[510] *Ibid*., p.22.
[511] Rivera-Valdés, « Más allá de mí misma », *op.cit*., p.135.
[512] Rivera-Valdés, *op.cit*., 2011, p. 112.

Le retour à Cuba est un moyen, pour elle, d'obtenir la vraie version sur son histoire familiale. En effet, Lorenza, la grand-mère de Lazara, détruit le réseau de mensonges tissé par la tante Conchi :

> Ustedes [Lázara y su familia] se fueron en febrero del 82. A los dos meses justos suena el teléfono una noche, y era Conchita […] No sabía si estaban vivos o muertos. [..] Sin preguntarme cómo andaba yo, que estaba desesperada, que tú no dejabas de llorar por mí.[513]

Lorenza raconte à Lázara l'histoire de sa famille tout en commentant, en toile de fond, l'histoire de Cuba et, en particulier, l'histoire des flux migratoires. Les conflits intrafamiliaux (Lázara/Conchi ; Raúl/Conchi ; Lore/Conchi) se superposent et s'entremêlent aux conflits intrahistoriques (Cuba/Etats-Unis). Lorenza décrit la trajectoire migratoire de Conchi et Raúl qui ont suivi un itinéraire partagé entre Cuba, l'Argentine et les Etats-Unis : Conchi rencontre Raúl à Cuba lors d'un congrès de médecine puis, ils décident de partir en Argentine en 1972 pour, finalement, revenir à Cuba suite à l'instauration de la dictature militaire argentine en 1976. Ainsi nous comprenons mieux le concept de « fluidité de l'identité » comme le développe Eliana Rivero puisque les flux migratoires entrainent un déplacement du patrimoine culturel qui, inévitablement, est modifié ou renforcé au contact d'une culture différente. Lázara est donc issu d'une famille de migrants, ce qui pourrait expliquer le vide ressenti par la jeune femme lorsqu'elle arrive à New York : « Hay un hueco dentro de mí, un hueco lleno de la ausencia de mi padre, de mi madre y de mi hermana, que no tiene arreglo, pero el viaje a la casa de la abuela me devolvió la palabra, se lo juro, y le perdí el miedo a la intimidad »[514]. Le voyage à Cuba comble le vide émotionnel laissé par la perte de ses parents et les mensonges de Conchi. Les retrouvailles avec sa grand-mère, Lore, lui permettent de reconstruire une partie de son passé, une partie d'elle-même :

> Y ahora que me siento mejor, sin comparación, se pasan la vida diciendo que me he vuelto muy seria, que el viaje a Cuba me cambió. Ya lo creo que me cambió, antes de ese viaje hubiera sido incapaz de tener estas conversaciones con usted […] Antes de ese viaje, gran parte de mi vida la consumía el rumiar cómo armar el rompecabezas que me sentía ser. […] Yo era la imagen de la confusión con nombre propio, y cargar con ese sentimiento es agobiante, y desgastante.[515]

[513] *Ibid*., p.127.
[514] *Ibid*., p.156.
[515] *Ibid*., pp.159-160.

La confession de Lázara rend compte de son besoin de retourner à Cuba. Le mal-être et la sensation de vide, éprouvés par la jeune femme avant sa rencontre avec Lorenza à Cuba, disparaissent et lui permettent de faire le deuil d'une étape passée afin de continuer sa vie. La reconstruction de son passé, de son histoire personnelle lui permet de construire son avenir et de mieux appréhender sa vie future.

Les mouvements migratoires des personnages dans les œuvres sont le reflet des expériences des propres auteures mais ils renseignent également sur la conception de l'identité, une identité en mouvement. Ces mouvements physiques constituent l'identité même du Cubain et (re)signifient l'identité culturelle.

II-3 Ouverture de Cuba aux touristes

Cuba, dans les œuvres de Rivera-Valdés, est Terre d'émigration (*Las historias prohibidas de Marta Veneranda* et *Las historias de mujeres grandes y chiquitas*), mais aussi Terre d'immigration dans *Rosas de Abolengo* : l'auteure reconstruit sa quête identitaire à travers les flux migratoires de ses personnages. Contrairement à Rivera-Valdés, Jacqueline Herranz-Brooks, dresse un portrait de Cuba comme territoire utilisé et abusé par des touristes américains, notamment dans son œuvre, *Escenas para turistas*[516].

Le découpage géographique de l'île est un moyen pour l'auteure de mettre en exergue l'espace cubain. Toutefois, il convient d'insister sur le caractère hybride de cette œuvre. Elle-même a voyagé et son contexte de production est partagé entre Cuba et les Etats-Unis, bien que la diégèse se déroule exclusivement à Cuba :

> Después fue que me imaginé un viaje, porque ya me había trasladado, estaba viviendo en otro país, y desde esa distancia me pude imaginar la estructura del libro, me imaginé un viaje por mi isla, contada a través de algunos eventos que ocurren en diferentes geografías, y claro que los lugares adonde nos lleva la narradora no son para grandes eventos, algunos son la casa de la madre que se cae en pedazos cuando ella va a buscar el pan, o la casa de la amiga que se quema el día que ella llega a comer.[517]

[516] Rappelons qu'elle est issue, premièrement, d'un journal intime (écrit à Cuba pour Lili, l'amante de l'auteure), puis d'une rubrique « La monja roja » du journal indépendant « El cubaneo » pour finir par être mise en forme et publiée par l'auteure aux Etats-Unis.

[517] Herranz-Brooks*, op.cit*, 2003, p.4.

Cuba est un pays qui accueille des touristes nord-américains, surtout canadiens. Les « cayos » deviennent le symbole de la perte de territoire des Cubains, dépossédés de leurs terres. La narratrice et son amie Ela, étrangère, attendent la barque pour se rendre à l'archipel et rencontrent un groupe d'Anglais : « Ela establece comunicación con un grupo de ingleses que estudian en la universidad de Oriente. Tomaron un cursito sobre la cultura cubana que los hará pensar que se las saben todas e irán contando por el mundo lo que suponen sobre nosotras »[518]. La narratrice imagine alors ce que ces étrangers diront à leur retour de Cuba : « hacen la historia de un lindo cayo pequeño donde vieron gente tranquila disfrutando apaciblemente del sol que tienen todo el año en el parque »[519]. C'est cette image extérieure, touristique, de Cuba, qui alimente l'imaginaire des touristes. Comme dans les œuvres de Rivera-Valdés, c'est le point de vue de l'individu, victime des mesures politiques, qui est privilégié.

Certains personnages cubains partent à la découverte des paysages de Cuba et découvrent des de nouveaux espaces. Mayra et la narratrice de *Escenas* partent vers l'ouest de l'île afin de rencontrer une communauté marginale. Dans « Al final hay ranas » les deux jeunes femmes arpentent les *mogotes* pour découvrir comment vivent les *acuáticos*, individus marginaux qui vivent en dehors du système et se soignent avec l'eau des montagnes :

> Que, en definitiva, este modo de vida en aislamiento que había escogido lo exponía, le daba cierta visibilidad y ésta era, contradictoriamente, su protesta. Porque los que viajaban allí a lo mejor contaban y así se entendería que no todos estaban de acuerdo, que no todos éramos bendecidos por la mano paternalista del gobierno, más o menos insinuaba el viejo.[520]

Les deux jeunes femmes deviennent, à leur tour, des touristes dans leur pays. Elles découvrent une société parallèle. Jacqueline s'est toujours sentie en marge de la société ; c'est pour cela qu'elle rapproche sa narratrice des *Acuáticos*, ceux qui ont été laissés de côté par la Révolution, tout comme les minorités sexuelles l'ont également été.

Si l'ouverture au tourisme est clairement critiquée dans les œuvres de Herranz-Brooks, cette-dernière tourne également en ridicule les autorités cubaines qui contrôlent les côtes pour empêcher la fuite de la population. La seule référence à un éventuel exil, est celui des *balseros,* traité avec beaucoup d'humour dans l'œuvre. Comme nous l'avons évoqué

[518] *Ibid*., p.55.
[519] *Ibid*., p.56.
[520] *Ibid*., p.96.

précédemment, Victoria et Dolores, de voyage à Camarioca, décident de faire une sortie en mer pour pêcher dans la nuit. Ne trouvant pas de bateau, elles rentrent se coucher. Lors de l'interrogatoire avec les policiers, nous apprenons que des Cubains les ont dénoncées car elles ont été surprises près du port de Camarioca qui, rappelons-le, a été le premier à ouvrir ses portes aux exilés cubains en partance pour les Etats-Unis en 1965.

> Y ahí mismo está el problema. Varios pescadores nos comunicaron que dos mujeres de la Habana estaban buscando un bote para salir. ¿Ustedes no saben que eso está prohibido? […] este es un lugar por donde mucha gente se va del país….se ha ido del país… […] aunque no sean los ochenta, como usted dice, hay gente que se va todos los días, que lo intenta, y yo tengo que cumplir mi deber para detener estos actos delictivos y responder cuando soy informado.[521]

Cet évènement qui semble être anodin dans la narration est, en réalité, un des points clefs de la nouvelle. L'auteure critique les autorités cubaines qui arrêtent des personnes soupçonnées de vouloir fuir le pays alors que la corruption et le trafic de drogues sont considérés comme activités « normales ». Herranz-Brooks critique l'intérêt porté aux questions migratoires par le gouvernement castriste qui oublie les vraies préoccupations des Cubains, et celle de notre auteure, de cette Période Spéciale : se nourrir.

III-Voyage à l'intérieur de l'île

III-1 Exodes ruraux et urbains

Dans les œuvres de notre corpus, les mouvements humains à l'intérieur de l'île sont également à prendre en compte puisqu'ils caractérisent certains de nos personnages. L'exode rural, le plus souvent vers La Havane, a été traité par Sonia Rivera-Valdés dans sa nouvelle « La vida manda » où la narratrice, Obdulia, « decidió venir para La Habana porque se cansó de la oscuridad »[522]. La jeune femme chassée de la maison de sa mère (comme Victoria, la protagoniste de *Mujeres sin trama*) décide de vivre avec son amie Olema. Les deux femmes ont une relation amoureuse, mais dès leur arrivée à La Havane, elles se prostituent pour survivre :

[521] *Ibid*., p.93.
[522] Rivera-Valdés, « La vida manda », *Las historias de mujeres grandes y chiquitas*, 2003, p.210.

> No preguntaba [Olema] de donde habían salido [las flores] ni la comida tampoco, pero yo siempre explicaba, algún turista al que acompañe, ya sabes como son, tienen dinero y no les importa pagar bien cunado una les sirve de guía, o había limpiado una casa o que sé yo cuantas mentiras nos decíamos que ninguna creía porque las dos sabíamos que los turistas y las turistas dan dinero cuando una se la mama y más cuando te la meten.[523] […]
>
> En estos días por primera vez se me ha ocurrido buscar trabajo en algo relacionado con la licenciatura que terminé de estudiar jineteando.[524]

Le portrait sordide de La Havane dressé dans cette nouvelle met en lumière un phénomène de prostitution inhérent à la « Période Spéciale en temps de paix » des années 90 : le *jineterismo*[525]. L'histoire de ces jeunes femmes pendant la Période Spéciale pourrait être un véritable document historique où la fiction révèle un fléau bien réel selon Dominique Gay-Sylvestre, une des spécialistes des femmes à Cuba :

> Des jeunes filles de l'intérieur (*guajiras*), sans emploi le plus souvent, issues de milieux défavorisés, qui connaissent des conditions d'habitat précaires, attirées par les « perspectives » qu'offrent les touristes dans les grandes villes, dans la capitale en particulier, vont constituer des proies faciles pour les proxénètes.[526]

Toutefois, il convient de remarquer que la prostitution à Cuba n'est pas née avec la crise économique et l'ouverture au tourisme à partir des années 90 et que, malgré les campagnes d'éradication (1960-67), elle n'a jamais vraiment disparu[527]. Le *jineterismo* est une perspective qu'offre la capitale, ce qui explique l'exode rural. Toutefois l'exode urbain est également à prendre en considération, notamment dans *Rosas de Abolengo*, où la protagoniste relate à Marta Veneranda les raisons qui ont poussé sa grand-mère Lorenza et son mari à fuir

---

[523] *Ibid*., pp.214-215.

[524] *Ibid*., p.225.

[525] Voir Dominique Gay-Sylvestre, « Prostitution à CUBA (1959-2011)», *DIRE*, 2012, n° 3. Disponible sur : <http://epublications.unilim.fr/revues/dire/295> (consulté le 12/09/2013). Ce terme vient de *jinetero* qui signifie « celui qui monte à cheval » puis, par extension « celui qui domine », qui est en contact avec des étrangers.

[526] *Ibid*.

[527] Rappelons que La Havane est un port qui, depuis el XIX[ème] siècle, est un point stratégique pour les matelots qui souhaitent profiter avec de jolies femmes. Luisa Campuzano insiste sur ce phénomène déjà existant : « En el siglo XVI se llamaba el puerto el 'antemural' de las Indias o sea la primera frontera. Todo eso significa que en Cuba, los puertos como formaban parte de un sistema de navegación pasa toda la población entre España y la Tierra firma. Hay una concentración masculina muy grande, de marinos y eso implica una concentración de prostitución. Esa prostitución se mantiene a lo largo de los siglos y de hecho, en el siglo XX. Se habla de que había más de 100 000 prostitutas en Cuba cuando triunfo la revolución. Melanie Moreau de Bordeaux[527] III trabaja sobre la prostitución en Cuba en esa época ». Entretien avec Luis Campuzano, réalisé le 6 février 2013. Voir aussi Gay-Sylvestre Dominique « Eradication de la prostitution à Cuba : 1959-1967" in *Revue Insanyat*. Centre National de Recherche en Anthropologie Sociale et Culturelle, N.59 « Famille : pratiques et enjeux sociétaux », avril, Oran, Algérie, pp.75-103.

La Havane. Lore avait une relation extraconjugale avec un haut-fonctionnaire du régime de Batista qui, suite aux tumultes révolutionnaires, s'enfuit de l'île. Son mari lui annonce qu'ils doivent partir de La Havane pour aller à Pinar del Río afin d'organiser la lutte révolutionnaire : « Y encima de todo, ahora mudarnos al campo, y sin chistar, porque quién contradice a tu padre en esto. Ahora es el más revolucionario de todos. Le traquetea »[528]. La déclaration de la Révolution, le 1er janvier 1959, donne lieu de la part des hauts-fonctionnaires de Batista, à des mouvements migratoires vers l'extérieur mais également des départs vers la zone ouest de l'île où les paysans ont organisé les luttes. Les conflits historiques sont donc, dans ce cas, les causes de l'exode urbain. La question, dans le récit, n'est pas de discuter les débuts de la Révolution mais plutôt de se focaliser sur les conséquences d'un tel changement. Pour Lorenza, ce déménagement est « un vendaval »[529]. Toutefois, la grand-mère de Lázara oublie vite ses contrariétés lorsqu'elle découvre la jolie maison dans laquelle ils vivront désormais : « tener enfrente una de esas mañanas del campo de Pinar del Río, para una persona que se había pasado su vida entera abriéndolos frente a un paredón churroso cubierto de musgo »[530].

Les mouvements migratoires des personnages sont dus aux évolutions politiques du pays. Qu'il s'agisse de l'exil politique des partisans de Batista suite aux débuts de la Révolution, des *destierros* personnels aux Etats-Unis, des mouvements migratoires en Argentine, du retour à Cuba ou encore des exodes urbains et ruraux, les conséquences occasionnées par ces changements de vie sont traités de manière empirique dans les œuvres de Sonia Rivera-Valdés. Les personnages construisent leur identité à travers ces mouvements migratoires, et deviennent ainsi des « sujets nomades », dans le sens où l'entend Rosi Braidotti[531], à l'image de l'auteure.

Chez Jacqueline Herranz-Brooks, les personnages ne voyagent pas physiquement vers les Etats-Unis ; l'auteure se moque de la stratégie politique de Etats-Unis qui vise à accueillir un maximum de Cubains au nom du *Cuban refugee Program* (1961) afin de renverser le régime castriste. Si la référence à Camarioca n'est pas innocente dans *Mujeres sin trama*, les mouvements perpétuels des personnages à l'intérieur de l'île dans *Escenas para turistas* sont

[528] Rivera-Valdés, *op.cit*., p.85.

[529] *Ibid*., p.86.

[530] *Ibid*,, p.88.

[531] « La subjetividad nómade significa cruzar el desierto con un mapa que no está impreso sino salmodiado, como en la tradición oral; significa olvidar el olvido para emprender el viaje, independientemente del punto de destino: y, lo que es aún más importante, la subjetividad nómade se refiere al devenir » Braidotti, *Ibid*., p.66.

tout aussi importants. De même, dans le numéro 3 de la revue *Cubaneo* Herranz-Brooks se moque des conditions que doivent remplir les Cubains pour pouvoir aller aux Etats-Unis en parodiant la fiche d'inscription qui s'intitule : « El estado Pacato : examen de oposición para lograr un posible viaje al exterior »[532]. Les parodies de Herranz-Brooks dévoilent une certaine distanciation critique par rapport aux décisions politiques et confirment sa vision anticonformiste de la littérature.

III-2 Voyage à l'intérieur de l'île ; voyage à l'intérieur de soi

Dans les œuvres de Jacqueline Herranz-Brooks, ce regard sur le mouvement migratoire se porte uniquement à l'intérieur de l'île. Les voyages initiatiques de ses personnages, qui vont de villes en villes, font partie de leur construction identitaire. Herranz-Brooks s'est retrouvée, « par accident », comme elle aime le rappeler, à vivre aux Etats-Unis, ce qui peut expliquer, en partie, la localisation de sa diégèse exclusivement à Cuba. Les nouvelles de *Escenas para turistas* présentent un voyage autour de l'île, des tranches de vie d'une narratrice qui semble ne pas pouvoir supporter la sédentarité. Les titres « Les cayos », « Baracoa » renvoient à des lieux géographiques bien précis. Dans la nouvelle « El camino a casa », la narratrice réfléchit sur sa vie et emprunte ce chemin, symbolique[533], qui la mène à la maison de sa mère : « Todos estos días, durante el camino, pienso en un cambio de vida »[534]. La protagoniste vit l'exil par la pensée : une évasion à l'intérieur de l'île puisque les relations migratoires entre Cuba et les Etats-Unis se sont détériorées dans les années 90. Dans « Septiembre », nous retrouvons cette dépossession de soi, ainsi que l'incapacité du Cubain à décider de son propre destin :

> El lunes la primera sensación que tuve fue la desolación: asoleada la calle, la parada. Ni ausencia, ni vacío mientras me debato entre la inercia y el error de movimientos. Seguramente Algo impone esta situación: no puedo trasladarme hasta que Algo venga y lo decida.[535]

La destinée est ici l'attente de « quelque chose », d'un *Algo* qui serait un signe ; signe d'une décision politique ou tout simplement du destin ? Cet exil introspectif, sorte de fuite à l'intérieur de soi, est une des caractéristiques de l'écriture de Jacqueline Herranz-Brooks ; il

[532] Voir annexe 13.

[533] Voir chapitre 1. Le chemin qui mène à la maison familiale fait partie des motifs de l'univers de Herranz-Brooks.

[534] Herranz-Brooks, *Escenas para turistas*, Editorial Campana, 2003, p.12.

[535] *Ibid*., p.22.

diffère clairement des mouvements migratoires des œuvres de Sonia Rivera-Valdés. Cette intériorisation ou plutôt cette introspection permet à la narratrice de lutter contre la violence et la corruption extérieures. L'environnement hostile fait fuir la narratrice qui revient toujours à son lieu d'origine : la maison de sa mère. Toutefois, sa trajectoire est une spirale comme le commente Mabel Cuesta en prenant l'exemple du récit intitulé « La terminal » où la narratrice, pour se déplacer, trouve comme seul moyen de transport un camion rempli de porcs :

> Ese viaje que se inicia en « la terminal » y que la lleva a recorrer disimiles puntos de la geografía insular termina justamente en el sitio más temido y de donde partió: la casa de la madre, pero no es un círculo, sino una espiral. Porque es retorno a la semilla de su propio dolor y además recibe el beneficio de que ha podido colocar la mirada distorsionada, casi siempre drogada, de la protagonista en una singular posición de ascenso.[536]

L'errance, la faim, la drogue poussent la jeune femme dans ses retranchements. L'envie de changement est clairement énoncée mais rien n'est dit quant à un éventuel départ aux Etats-Unis. Cela ne semble pas même effleurer les pensées de la narratrice. Ce repli sur soi s'oppose à un univers extérieur hostile. En effet, l'univers de la drogue, de la corruption semble être accepté de tous : la narratrice et son amie Ela consomment d'ailleurs régulièrement des substances illicites.

Dans *Mujeres sin trama*, Victoria erre de « cuarto » en « cuarto » et va de ville en ville.[537] Accompagnée par des jeunes femmes différentes (Moraima, Dolores Hurtado, Cristina Mayoral, Sara, etc.) elle sillonne Cuba en quête d'un endroit où dormir. Ce double voyage, relationnel et géographique, fait de la protagoniste un sujet instable sur le plan émotionnel. Le personnage se construit au fur et à mesure de ses multiples expériences, ce qui fait de la nouvelle un récit initiatique.

Victoria est un véritable sujet errant : « Yo tengo 17 años y he hecho un viaje alucinante en un tren lechero desde la Habana hasta Santiago solo por el fin de semana »[538]. De façon très minimaliste, elle énumère les lieux par lesquels elle est passée, en privilégiant les structures nominales : « Por la Plaza Vieja, por la Plaza de Armas, por la Plaza de la Catedral, por el

[536] Cuesta Mabel, « Herranz-Brooks, mujeres sin trama pueblan escenas para turistas » dans *Cuba post-soviética : un cuerpo narrado en clave de mujer*, Editorial cuarto propio, 2012, p.165.
[537] Voir chapitre 1.
[538] *Ibid*., p.11.

parque Trillo, por el parque Almendares. De andariega »[539]. Ce procédé narratif peut être identifié à des prises de vue, des photos instantanées que la narratrice prend de la situation qu'elle vit. Rappelons que la photographie, sa formation intitale, influe beaucoup sur l'écriture de Herranz-Brooks qui, lors de nos entretiens, insiste sur le contexte de production et la pulsion vitale qu'est la création artistique.

> A mí me hubiera gustado retratar varias cosas de las que veía, porque había estado aprendiendo sobre la imagen, pero como no tenía material fotográfico empecé a tomar notas para cuando lo tuviera. Por eso comencé a escribir compulsivamente, porque ya escribir lo hacía desde antes.[540]

Selon Mabel Cuesta, le voyage n'est pas seulement un sujet d'écriture ou de photos, il permet à l'auteure de rénover la réflexion autour des questions migratoires :

> El viaje como vehículo narrativo remite a dos nociones de mucho interés. En primer lugar, esos sitios adonde llega la protagonista sirven para ratificar que la miseria es una forma extendida, familiar a todos aquellos que viven aún en el país [...] La castración de todos los sujetos, sean urbanos o rurales, es idéntica. En segundo lugar, introduce una idea muy revolucionaria que es la de intentar un viaje hacia dentro como metáfora de unas posibles exploraciones que encaminen la mirada hacia el interior del país y no hacia la búsqueda de soluciones llegadas desde « afuera ».[541]

La critique littéraire ose parler de « castración », c'est-à-dire d'une réelle perte identitaire ; une amputation d'une partie de soi. Toutefois, la tentative de la narratrice pour trouver une solution à l'intérieur de l'île restera vaine, elle continuera donc à errer.

Errance et marginalité semblent parfaitement caractériser ce personnage qui se construit au fil de ses expériences. Victoria est un sujet en devenir, à l'instar de notre auteure qui par la « ficcionalización de la memoria » se construit en tant que femme, lesbienne, cubaine de la diaspora et auteure.

---

[539] *Ibid*., p.20.

[540] Entretien avec Herranz-Brooks, *op.cit*.

[541] Cuesta Mabel, *op.cit*, 2011, p.164.

IV-Une réalité sociale : le « sujet diasporique »

IV-1 Migrant et milieu professionel

Si dans les œuvres de Herranz-Brooks, la protagoniste se réalise dans l'errance et le repli intérieur, les personnages de Rivera-Valdés, eux, sont confrontés à une autre réalité, celle des immigrés. En effet, la plupart sont arrivés aux Etats-Unis avec l'espoir de trouver un travail mais ils se retrouvent dans un nouvel espace linguistique, culturel et social où il est difficile de trouver sa place. La narratrice de « La más prohibida de todas », femme de ménage dans une maison de bourgeois, se voit proposer une offre de mariage blanc :

> Los dueños de la casa eran dos hombres y estaban muy satisfechos conmigo. Percy, el más viejo, ya tenía sus setenta años, pero no los representaba. No era malo, durante el tiempo que trabajé allí me sacaba a comer de vez en cuando, sin sospechar yo sus intenciones. Después de haberlo servido el desayuno, una mañana me hicieron una propuesta. « Tu eres una chica bonita, dijo el más joven, « yo me casaría contigo y así resolverías tu problema de residencia, pero no puedo porque sólo estoy separado de mi esposa. Sin embargo, puedes casarte con Percy, él sí es soltero y tiene mucho dinero, míralo bien, tiene ojos azules » […] Pensé que la intención de la oferta era proporcionarle una enfermera perpetua al viejo y no acepté. Quería casarme por amor.[542]

La jeune femme refuse une situation qui aurait pu lui apporter un confort de vie. Mais si elle a renoncé à l'illusion d'obtenir un travail à la hauteur de ses qualifications, elle ne souhaite pas renoncer à une véritable histoire d'amour.

De même, lorsque les deux personnages femmes, Martirio y Rocío, de cette même nouvelle cherchent un logement dans New York, le taxi les conduit vers Brooklyn[543]. L'immigré est ici perçu comme un être de seconde classe, sans argent, amené dans les années 90 vers des zones de New York, peu fréquentables.

> Al llegar al aeropuerto las tres, muertas de miedo, decidimos tomar un taxi. Pedimos al chófer que nos llevara a un hotel no muy caro y nos llevó directo a uno de mala muerte en Brooklyn.

[542] Rivera-Valdés, *op. cit*., 1997, p.39.

[543] Quartier à l'est de New York qui était, dans les années 90, avant le processus de *Gentrification*, très populaire et ethniquement diversifié. Ce quartier est aussi réputé, à l'époque, pour sa violence.

> Al llegar, el empleado de la carpeta, un indio de Trinidad muy amistoso, nos hizo una serie de preguntas averiguando quienes éramos.[544]

Une certaine méfiance est clairement palpable à l'égard des immigrés *latinos*, même de la part d'Indiens qui sont eux-mêmes des immigrés. Cet environnement hostile est loin de ressembler à l'image idéalisée des Etats-Unis qu'avaient les jeunes femmes avant de partir.

Le cas de Raúl, l'oncle de Lázara dans *Rosas de abolengo*, est un exemple de cette déclassement social. Médecin de renom à Cuba et en Argentine, aux Etats-Unis il n'est qu'un subordonné et n'est pas autorisé à signer des ordonnances: « Jamás recuperó su título en este país, un hombre que se graduó con honores en Cuba y en Argentina »[545].

Si la ghettoïsation est une réalité sociale, les conditions de travail des immigrés sont également une problématique abordée par l'œuvre de Sonia Rivera-Valdés, notamment dans la nouvelle « autofictive » « Los ojos lindos de Adela ». Adela, l'amie de la narratrice[546], perd peu à peu la vue, suite à l'utilisation de produits chimiques très nocifs. Elle ne peut donc pas se soigner correctement puisque les frais médicaux sont trop onéreux : « A causa de la acetona, Adela había estado enferma todo el mes y gastó más de cien dólares en médicos y medicinas »[547]. L'entreprise nord-américaine n'assume aucune responsabilité et cherche même à renvoyer Adela car elle n'est plus rentable. Sonia Rivera-Valdés révèle l'autre facette de la société américaine. Ce n'est pas uniquement une terre d'exil et de liberté, mais également une société d'exploitation, régie par un capitalisme qui se préoccupe peu du bien-être des employés, et encore moins de celui des immigrés (malgré le statut particulier des Cubains). La société dans laquelle travaillent la narratrice et Adela, demande beaucoup à des gens non qualifiés et exerce une pression permanente pour augmenter la rentabilité comme le prouvent les nombreux contrôles de « la paloma »[548]. Cette nouvelle revêt un caractère autobiographique puisque l'auteure en arrivant à New York a, elle-même, travaillé dans une usine semblable à celle qu'elle décrit :

> En aquellas fábricas en que trabajé durante los diez meses que permanecimos en Nueva York nació el cuento « Los ojos lindos de Adela » que aparece en *Las Historias prohibidas de*

[544] *Ibid*.

[545] Rivera-Valdés, *op.cit*., 2011, p. 31.

[546] La narratrice de « Los ojos lindos de Adela ».

[547] « Los ojos lindos de Adela », p.84.

[548] Il s'agit de la femme qui supervise les travaux des employés. La description de Rivera-Valdés, dans cette nouvelle, s'apparente au travail dans les *maquiladoras*.

> *Marta Veneranda*, pero para el tiempo en que pasaba cada mañana, de lunes a viernes, por el apartamento de la tía de Robertico, para recogerla e ir juntas a trabajar, hubiera sonreído irónicamente ante la sugerencia de que aquellos días se convertirían en literatura al pasar los años. Una mañana de invierno, pocos meses después de llegar, al llegar a su puerta de verde oscuro, como todas las del complejo, la encontré decorada, incluyendo el marco, con letreros con un cuño homógrafo blanco que decían « White Power ». Atónita, leí los letreros, uno a uno aunque todos decían lo mismo y me dije : pues resulta que es verdad, no era propaganda comunista, y no me atrevía a tocar a la puerta por la pena que me daba cómo iba a sentirse mi amiga y su familia, y Robertico, que tenía ocho años. Tan fuerte fue el impacto que hoy, después de cuarenta y cinco años, estoy contándolo.[549]

L'auteure se rend compte que le nouvel espace dans lequel elle évolue n'a rien du rêve américain et que la réalité sociale et professionnelle des immigrés est très difficile. Dans la nouvelle, Adela perd progressivement la vue et devient la cible du directeur pour un prochain licenciement. La narratrice décide alors de prendre les choses en main : « Fui al sindicato. La administración de la fábrica había hablado ya con ellos y el delegado encontró el despido indiscutible »[550]. Afin de repousser l'échéance du licenciement et lui permettre de passer Noël avec sa famille dans de bonnes conditions, la narratrice décide de s'entretenir avec le patron de l'usine qui lui propose un dîner. Elle vend donc son corps en échange d'un sursis pour son amie devenue aveugle : « Lo más horrible de la noche fue que como sus ojos eran tan claros, cuando lo tenía encima en aquel forcejeo inútil, veía reflejada en ellos, mi cara de asco »[551]. L'abus sexuel des supérieurs hiérarchiques et le chantage dans le milieu du travail sont des réalités auxquelles sont confrontées les *latinas* en tant que minorité ethnique mais aussi en tant que femmes dans le système d'exploitation patriarcale[552].

Sur le plan matériel et financier, la situation des *latinas* est clairement précaire et, sur le plan émotionnel, la plupart des femmes sont dévastées.

---

[549] Rivera-Valdés, « Más allá de mí misma », *op.cit*.

[550] Rivera-Valdés, *op.cit.,* 1997, p.86.

[551] *Ibid*. pp.89 et 90.

[552] Le patriarcat est à l'origine une organisation sociale dirigée par des hommes. A partir des années 70, les féministes radicales utilisent le terme patriarcat pour désigner le système d'oppression des femmes par les hommes.

IV-2 Vide abyssal et solidarité

Les nombreuses femmes-personnages éprouvent une sensation de vide dès leur arrivée aux Etats-Unis. Dans *Las historias prohibidas*, Rodolfo, Iris, Mayté semblent créer un réseau de Cubains aux Etats-Unis, une sorte de communauté susceptible de leur permettre d'affronter leur mal-être. Mais lorsque Mayté et Rodolfo se rencontrent, les soirées se terminent par des larmes car ils se remémorent les moments douloureux de leur départ de l'île. Dans *Las Historias de mujeres grandes y chiquitas*, Ana, est le personnage emblématique. Cette jeune adolescente, résignée au silence dans sa famille, une fois aux Etats-Unis dans sa famille d'accueil s'enferme dans un monde imaginaire rempli de souvenirs. Pour son premier jour d'école, Ana se souvient de la définition du purgatoire de sa grand-mère : « No era para siempre, de eso se acordaba bien y sintió enorme consuelo al recordarlo »[553]. Le manque engendré par son déracinement devient une constante chez ces enfants issus de l'opération Peter Pan.

Lázara, la protagoniste de *Rosas de Abolengo* se sent émotionnellement vide :

> Fue un cambio brutal. Sacarme de un lugar donde, de una manera u otra, todo el mundo me consentía, hasta los vecinos, a caer en otro en el que, aparte de haberme cercenado la abuela, le que me dejó disminuida e incompleta porque la conexión con ella era la que me conectaba conmigo misma, no conocía a nadie ni entendía una palabra de lo que se decía en la escuela.[554]

Sa situation d'immigrée, déracinée, se traduit par une instabilité émotionnelle qui se répercute inévitablement sur ses relations de couple. Le départ de sa compagne, à son retour de Cuba, lui fait ressentir davantage encore la vacuité de son existence et elle réalise que le vide spatial et psychologique vient de son passé. La reconstruction de son histoire personnelle, au contact de sa grand-mère, lui a permis de mieux comprendre enfin d'où elle venait et qui elle était :

> Aquel apartamento, tal como estaba, era un reflejo de mi interior, donde lo único que habitaba podía definirse con una palabra, sobrevivencia […] me hizo cobrar conciencia de que cada mujer con la que había vivido en pareja, y hasta con las que simplemente había compartido los apartamentos, se encargaron de comprar las cosas que yo criticaba por inútiles.[555]

[553] Rivera-Valdés, *op.cit.,* 2003, p.60.
[554] *Ibid*., p.105.
[555] *Ibid.,* p.163.

La construction identitaire des personnages passe donc par une reconstruction du passé ainsi que par l'appartenance à une communauté qui se fédère autour de leurs expériences de migrants. C'est ainsi que l'être déraciné se reconstruit autour d'une identité collective.

Pour mieux comprendre la complexité des identités culturelles, nous reprendrons la définition de Caroline de la Torre :

> Se interpreta la identidad cultural como una variable explicada o dependiente, que cambia en sus expresiones concretas (lenguaje, instituciones sociales, idiosincrasia, cultura popular, relaciones familiares, arte y literatura, etc.) en función de un conjunto de variables explicativas o independientes, entre las cuales son de mayor interés: tiempo o momento histórico, espacio geográfico, estructura socio-clasista, raza y etnicidad, migraciones, género y generaciones humanas.[556]

C'est donc une nouvelle identité que créent ces Cubaines de la diaspora, une identité culturelle (elles parlent en espagnol, souvenirs de Cuba, famille) et sociale (statut social d'immigré). Les personnages de Rivera-Valdés sont des *latinas* qui, toutes, se connaissent et développent une grande solidarité qui leur permet de mieux vivre dans ce nouvel espace.

Rivera-Valdés et Herranz-Brooks ont également ressenti ce besoin d'appartenir à une communauté. La fondation de l'association de Sonia, *Latin Around The Table*, en 1999, a permis d'ouvrir un espace de visibilité aux artistes *latin@s* vivant à New York. L'auteure et fondatrice de cette association nous explique son objectif:

> Lo fundamos en 1999 Paquita, y yo. Jacqueline todavía no estaba aquí. Fue en este cuartico Paquita y yo nos sentamos y pensamos y se nos ocurrió. Empezamos a hacerlo todo. En eso llegó Jacqueline, que llegó en el 1999. La primera lectura de LART, Jacqueline estaba. Llegó en junio del 1999 y en octubre de 1999 empezamos a hacer las lecturas. Era en una galería. Participaron muchos escritores y escritoras latinos. La gente iba a leer, se hace un poster, un público en un *Barn and Robles*, donde está ahora el *Century 21*. Y Llevaba libros para vender ese día. Siempre hacíamos una recepción con vino. Hora ya no tenemos porque estaba

[556] *Ibid*., p.15.

> agotada. Invitar a la gente, preparar los poster, organizar la recepción con la comida. Hicimos cuatro conferencias grandes.[557]

Jacqueline, en arrivant en 1999 à New York, fait l'expérience du déracinement et du trouble identitaire lié au statut de migrant qui n'est pas reconnu professionnellement. L'association, le partages d'expériences, lui permettront d'apaiser ses souffrances:

> En el momento de la edición del libro, de darle forma, era inmigrante. No sabía inglés. No tenía trabajo y mis habilidades no eran fácilmente transferibles a este sistema. Al mismo tiempo a través de Sonia Rivera Valdés me puse en contacto con escritoras que todavía son mis amigas y que pasaban por la misma inestabilidad: Margarita Drago, Yrene Santos, Eva Vázquez. Todas con sus luchas y me dieron ganas de seguir escribiendo. Finalmente pude leer a los escritores de cuya existencia supe el año que había venido a un congreso de mujeres del Caribe hispano en Nueva York y entonces ahora ya podía leerlos y comprender su búsqueda identitaria, su necesaria aleación con los márgenes. Estaba envuelta también en la fundación y registro de una organización que llamamos, en 1999 cuando la fundamos, LART, y que se dedicaría a la unidad de las comunidades del mundo hispano.[558]

Les expériences des auteures influent sur la fiction, en soulevant les différents problèmes des Cubaines de la diaspora, mais l'autofiction, dans sa puissance créatrice, joue également un rôle dans la construction identitaire des auteures de notre corpus.

[557] Cette association permet à des artistes latin@s de s'exprimer. Entretien avec Sonia Rivera-Valdés, réalisé le 23 mars 2013, New York.

[558] Entretien avec Jacqueline Herranz-Brooks, réalisé le 28 avril 2013, New York.

Chapitre 6 : La réalisation de soi dans un contexte de transculturation

I-Tensions entre identités nationales et culturelles

I-1 Syncrétisme culturel

L'*ajiaco*[559] qu'il soit linguistique ou ethnique, rend parfaitement compte de l'idée de syncrétisme propre à Cuba. L'afrocubanité fait partie de la construction de l'identité ethnique, que nos auteures mettent en avant. Dans les œuvres de Sonia Rivera-Valdés cette présence afro-cubaine permet de rendre compte de compte de la population métissée qui malgré son intégration dans une diaspora cubaine aux Etats-Unis ne perd pas ses traditions, notamment les rites de *santería*. Ce syncrétisme culturel traverse inévitablement la *cubanía*, ou devrions-nous dire, *l'afro-cubanía*.

Dans les *Historias de mujeres grandes y chiquitas*, la présence de Domitila, la servante noire, joue un rôle prépondérant dans la vie de la jeune Ana. Le rapport entre la femme noire et la famille *criolla* d'Ana rappelle, sans conteste, la domination blanc/noir esclave. Toutefois dans l'œuvre de Rivera-Valdés, Domitila est presque une mère pour la jeune Ana. Une fois arrivée dans sa nouvelle famille nord-américaine (suite à l'Opération Peter Pan), Ana se remémorera les poupées de chiffons que lui confectionnait Domitila : « para hacer muñecas de trapos y le dijo también [Tía Clemencia a Ana] que la niñera que la había cuidado de chiquita, hija de una africana que llegó a Cuba de esclava, la había ensenado a hacerlas »[560].

Dans *Rosas de abolengo*, Lázara est également en contact avec la culture afro-cubaine, les croyances Yoruba, et ses superstitions : « Cómo se le puede ocurrir a alguien cambiar el nombre a una niña el día de Babalú Aye […] Un santo tan poderoso […] Eso es mala suerte

---

[559] « Cuba es un ajiaco (...) La imagen del ajiaco criollo nos simboliza bien la formación del pueblo cubano. Sigamos la metáfora. Ante todo una cazuela abierta. Esa es Cuba, la isla, la olla puesta al fuego de los trópicos... Cazuela singular la de nuestra tierra, como la de nuestro ajiaco, que ha de ser de barro y muy abierta. Luego, fuego de llama ardiente, y fuego de ascua y lento, para dividir en dos la cocedura... Y ahí van las sustancias de los más diversos géneros y procedencias. La indiada nos dio el maíz, la papa, la malanga, el boniato, la yuca, el ají que lo condimenta y el blanco xaoxao del casabe... Los castellanos desecharon esas carnes indias y pusieron las suyas. Ellos trajeron, con sus calabazas y nabos, las carnes frescas de res, los tasajos, las cecinas y el lacón... Con los blancos de Europa llegaron los negros de África y éstos nos aportaron guineas, plátanos, ñames y su técnica cocinera. Y luego, los asiáticos, con sus misteriosas especies de Oriente... Con todo ello se ha hecho nuestro ajiaco... Mestizaje de cocinas, mestizaje de razas, mestizaje de culturas. Caldo denso de civilización que borbollea en el fogón del Caribe ». Voir l'article « Los factores humanos de la cubanidad » publié en 1940 par l'anthropologue Fernando Ortiz.

[560] Rivera-Valdés*, op.cit*., 2003, p.20.

para la criatura y para cuantos la rodean »[561]. L'auteure joue avec ces croyances puisque Babalú Aye est le Dieu qui a été condamné à l'exil et à souffrir de la lèpre. Aussi, changer le prénom d'une jeune fille revient à la condamner à l'exil, ce qui effectivement est arrivé à Lázara. A noter que le prénom de cette-dernière, hormis l'apparente relation au Lazarillo de Tormes[562], peut être interprété comme le double féminin de Lazare, ami de Jésus dans le Nouveau Testament, qui serait ressuscité, selon le récit de l'Evangile selon Jean (chapitre 11). Lazare, tout comme Lázara, renaît de ses cendres après son voyage à Cuba, symbole de voyage vers la vérité.

D'ailleurs, dès son retour de Cuba, Lázara allume une bougie en l'honneur d'Eleggua, déesse des chemins : « El lunes me levanté, le encendí un velón a Eleggua para que me abriera el camino toda la semana, que desde que regresé de Cuba jamás he fallado, y me fui a la oficina »[563]. Lázara revient de Cuba avec des informations sur son passé mais aussi avec de nouvelles coutumes et rites Yoruba.

La jeune femme adopte également les couleurs de Eleggua, rouge et noir, en mettant ses collants rouge du lundi : « Los lunes es por Eleggua y los domingos por Obatalá[564]. Me lo pasó la abuela y lo hago desde que vine de Cuba con seis años [...] Hasta ahora cree [la tía] que tengo fetiche con esos colores »[565]. Le fétichisme des couleurs (rouge le lundi et blanc le dimanche) est, en réalité, un rite religieux et une superstition en relation directe avec les croyances populaires cubaines, que la tante Conchi ignore. Rivera-Valdés, avec une certaine dérision, tourne en ridicule l'ignorance de Conchi, qui a renié sa culture d'origine, son pays.

Le syncrétisme culturel est poussé à l'extrême dans « El quinto río ». La narratrice décrit un jeune musicien de race indéfinie : « al comenzar los músicos a tocar, frente a mi quedó el de los tambores, un hombre más bien alto, de raza indefinida como casi todos nosotros, con el pelo largo recogido hacia atrás en una trenza »[566].

[561] Rivera-Valdés, *op.cit*., 2011, p.23.
[562] On peut sourtout penser au pèlerinage à San Lázaro, très vénéré par les Cubains.
[563] *Ibid*., p.190.
[564] Père créateur.
[565] *Ibid*., p.272.
[566] Rivera-Valdés, *op.cit*., 1997, p.173.

Malheureusement syncrétisme et racisme sont liés. L'auteure aborde les discriminations dont, la plupart des minorités, souffrent tant aux Etats-Unis qu'à Cuba. La narratrice de « El quinto río » anime, justement, des ateliers autour du racisme :

> A veces conduzco talleres en una sola área. Concientización racial, por ejemplo […] las participantes son conscientes de que la mezcla de europeo y africana y viceversa, no da indias, sino mulatas, de que su raza no tiene nada que mejorar, y de que su preocupación debe ir dirigida a no empatarse con un tipo, sin importar el color, que se niegue a utilizar condón porque ahí sí puede dañárseles la raza junto con la vida.[567]

Ici, l'auteure met en avant la relation de subordination homme blanc, dominant, et femme noire ou métisse, dominée. La subordination sexuelle et raciale des femmes de la diaspora doit être combattue. Ces deux formes de subordination, en se superposant, sont d'autant plus destructrices pour les personnages femmes de la diaspora à New York.

La reconnaissance d'un syncrétisme culturel et la lutte contre le racisme et la discrimination font partie des combats de Sonia Rivera-Valdés. Dans un entretien, publié dans la revue digitale cubaine de la FMC, *Mujeres*, elle insiste sur les différences de chacun :

> Todos y todas somos diferentes y tenemos los mismos derechos […] Asimismo, tienes que andar por la vida con el país que te haya tocado, la familia, la falta de familia, la posición que esa familia tiene en la sociedad, con la piel oscura o clara, con determinadas características físicas, con la religión o la falta de religión, con un sexo determinado o con genitales ambiguos, que hasta eso sucede.[568]

Le syncrétisme culturel est une des composantes de l'identité cubaine mais il reste à définir ce qui construit une identité nationale. Pourquoi les auteures de notre corpus se sentent-elles cubaines ? Quel est le sens de « se sentir cubaine » pour celles de la diapora à New York ?

I-2 *Cubanía* et transculturation

Fernando Ortiz a été l'un des premiers à proposer une définition de la cubanité dans son essai *Los factores humanos de la cubanidad*. Il la définit de la manière suivante : « es la calidad de lo cubano, o sea, su manera de ser, su carácter, su índole, su condición distinta, su

[567] *Ibid*., p.149.
[568] Entretien avec Sonia Rivera-Valdés, *op.cit*.

individuación dentro de lo universal »[569]. Il prend également le soin de différencier la « *cubanidad* » de la « *cubanía* » : « la distinción de la cubanidad, condición genérica de cubano, y la cubanía, cubanidad plena, sentida, consciente y deseada »[570].

La *cubanidad* est intrinsèque au Cubain, qui est né à Cuba alors que la *cubanía* est un sentiment, un ressenti qui ne prend pas en compte le lieu de résidence de l'individu. C'est pour cela que nous reprendrons le terme d'Ortiz pour qualifier les personnages des œuvres de Sonia Rivera-Valdés, Cubains en quête de *cubanía*. De plus, dans son ouvrage *Contrapunteo cubano del tabaco y del azúcar*, Ortiz insiste sur le caractère transnational de l'identité cubaine : « Gran mestizaje cultural que se dio conciencia de una serie de transculturaciones »[571].

Toutefois l'identité culturelle ressentie ne peut être pensée en dehors de l'identité nationale, liée à la politique et à la construction de la nation. La construction de l'identité cubaine nationale n'est pas née avec la Révolution, malgré une historiographie qui met le discours révolutionnaire au centre de la construction de la nation. L'analyse de Rafael Rojas dans *Isla sin fin*, permet de comprendre comment l'identité nationale et culturelle s'est construite autour d'une vision idéalisée et mythifiée. Selon l'historien, la nation cubaine est née de l'extérieur, de la vision distanciée des intellectuels[572] qui, à partir du XIX^{ème} siècle, ont développé un mythe de l'identité cubaine, éloignée de la réalité.

> Así, el nacionalismo revolucionario, efectiva mezcla de mitos (el de la revolución compulsa), ideologías (el de la « justicia social »), símbolos (el de Martí, el de Fidel), no es una invención del castrismo, sino al revés: es un imaginario político, fuertemente impregnado en la cultura colonial y republicana, que facilita el arranque de la Revolución en 1959 y el establecimiento del régimen comunista en 1961.[573]

La naissance de la nation correspond à un discours que Rojas appelle de « l'identité affirmative » au XIX^{ème} siècle qui, selon lui, est la base de la rhétorique populiste du XX^{ème}

[569] Ortiz Fernando, « Los factores humanos de la cubanidad », *Perfiles*, Mayo-Diciembre 2002, p.1.
[570] *Ibid*., p.2.
[571] Ortiz Fernando, *Contrapunteo cubano del Tabaco y del azúcar*, capítulo II, 1940/1978, Biblioteca Ayacucho, p.8.
[572] Au cours des XIX^{ème} siècles, Felix Varela, José de Luz y Caballero, José Antonio Saco, José Martí sont les premiers à penser Cuba. Ce sont des intellectuels qui ont vécu la majeure partie de leur vie hors de l'île.
[573] Rojas Rafael, *La isla sin fin. Contribuciones a la crítica del nacionalismo cubano*, Ediciones Universal, 1998, p.10.

siècle des hommes comme Ramón Grau San Martín, Eduardo Chibas, Fidel Castro.[574] C'est pourquoi Rojas s'intéresse à « l'identité négative de la cubanité » :

> Se trata de todo un corpus documental de autores y obras que definen la identidad a partir de los valores negativos –o desvalores- de nuestra moral y cuestionan la idea – o el mito- de un alma, una civilización, un espíritu, una cultura y hasta de una nacionalidad cubana.[575]
>
> El discurso de la cubanidad negativa es, entre nosotros, lo más cercano al paradigma intelectual de la modernidad. Pues el otro, el de la autoexaltación, nos conduce, por la vía del nacionalismo, a la experiencia totalitaria.[576]

Rojas met en relation la construction de la nation par l'identité négative et la modernité. De la même façon, on peut considérer que les auteures de notre corpus participent à cette construction de l'identité nationale cubaine à travers leurs discours « autofictifs » qui créent une « cubanité négative », c'est-à-dire opposée à la vision idéalisée proposée par les auteurs qui se sont laissés guidés par l'idéologie révolutionnaire. Chez Jacqueline Herranz-Brooks, la déconstruction de l'identité cubaine révolutionnaire, idéalisée, se fait à travers les expériences de la rue des jeunes femmes pendant la Période Spéciale tandis que Sonia Rivera-Valdés rend compte du phénomène d'acculturation inévitable pour les Cubains de la diaspora des Etats-Unis. Les deux auteures nous offrent une vision autre que celle de l'image idéalisée et uniformisée de l'identité nationale cubaine. Nos auteures mettent en avant cette « cubanité négative » dont parle Rojas ; une cubanité entrée dans l'ère de la modernité, dans le but de contribuer à l'évolution de la construction du Sujet Nation, en dehors de l'idéalisation du discours révolutionnaire.

On peut donc se demander, en quoi la littérature joue un rôle dans la définition de l'identité nationale cubaine ? Cécile Leclercq, dans son ouvrage *El lagarto en busca de una identidad : Cuba : identidad nacional y mestiza*, nous offre une vision de l'identité, partagée entre unité nationale cubaine et diversité ethnique et culturelle :

> La literatura es causa y efecto de la identidad nacional. Como todo país latinoamericano, Cuba necesitó de su literatura para fundar su identidad, pero su literatura sólo puede existir en función de su realidad: se trata de un proceso dialéctico entre « realidad » y « ficción » en el que ambas se enriquecen recíprocamente. […] La literatura es un elemento del amplio proceso

[574] *Ibid*., p.115.
[575] *Ibid*., p.117.
[576] *Ibid*., p.122.

> mediante el cual una colectividad se conoce a sí misma, aprehende su historia y su identidad, proyecta su futuro y se reproduce ; la literatura, como lugar de reconocimiento y de proyección de la experiencia personal y colectiva, es el campo privilegiado para la investigación de la identidad nacional, pues **buena parte de la identidad nacional y cultural se define la novelística y la ensayística.** [577]
>
> En sociedades poscoloniales como la cubana, donde la identidad nacional resultó **fragmentada y por ende conflictiva, la literatura tematiza frecuentemente este fenómeno, volviéndose un espacio propicio para la creación y la representación de la identidad colectiva.**[578]

Chez Sonia Rivera-Valdés, les attitudes des personnages sont prises dans une structure culturelle intériorisée qui reproduit un système hégémonique. La fluidité identitaire structure et caractérise les personnages des œuvres de notre corpus, les faisant ainsi entrer dans une ère qui redonne de l'importance à la position de l'homme par rapport à la société.

La dialectique Cuba/Etats-Unis, discours nationaliste/discours impérialiste et la mise en relation des conflits politico-sociaux et conflits intrapersonnels traversent les œuvres. Un des thèmes sous-jacents « prohibido », du fait du conflit permanent, est la relation que Cuba entretient avec les Etats-Unis. D'un point de vue sociologique, la relation ambigüe entre la grande puissance et la petite île entraîne une construction identitaire cubaine chaotique. L'identité du Cubain de la diaspora est difficile à définir. Il serait un être faible, du fait de son déracinement, et serait ainsi sujet à la dérive vers ce qui est considéré comme marginal. Dans l'œuvre de Sonia Rivera-Valdés, cela se traduit par les expériences homosexuelles des personnages exilés ; c'est le cas de Mayté Perdomo-Lavalle[579], Armando[580], Zobeida[581], Martirio Fuentes[582] ou encore Catalina[583].

---

[577] Leclercq Cécile, *El lágarto en busca de una identidad : Cuba : identidad nacional y mestizaje*, Madrid : Iberoamericana ; Frankfurt am Main : Vervuert, 2004, p.23. [*C'est nous qui soulignons*]

[578] *Ibid*., p.94.

[579] Mayté a une relation avec sa cousine de Cuba, Laura dans « Cinco ventanas del mismo lado ».

[580] Dans « Desvaríos », Armando a une relation avec Matthieu rencontré par le biais d'une annonce parue dans le journal où travaille Rodolfo, le personnage de « El olor del desenfreno ».

[581] Zobeida est la collègue de travail de la narratrice de « Caer en la cuenta ». Elles vivent mentalement une relation homosexuelle car aucune des deux n'ose franchir le pas.

[582] Martirio, après avoir été mariée pendant plusieurs années, tombe amoureuse de Rocío, jeune écrivaine cubaine de 24 ans dans « La más prohibidas de todas ».

[583] Dans « El quinto río », la dernière nouvelle, Catalina raconte une de ses relations avec Mayté. Cette-dernière est effectivement le personnage-narrateur de la première histoire et personnage dans la dernière.

Plus généralement, l'identité collective cubaine serait une construction par opposition. Les nations comme les individus se construisent par antagonisme : ce qui est différent de moi me nourrit et me construit. L'identité collective est une construction sociale et non purement historique[584]. Edouard Glissant[585] parle d'« identité-rhizome »[586] s'opposant à l'ancienne conception d'« identité-racine». En effet, l'identité du cubain est définie par son origine mais aussi, et surtout, par l'environnement dans lequel il évolue, par ses relations sociales. L'identité nationale est alors une construction en perpétuelle évolution qui doit se redéfinir en fonction des flux migratoires et des sujets diasporiques. Pour Sonia Rivera-Valdés, l'identité est socialement construite par les autres : « Se explica tan sencillo como algo escrito por otra cubana que vive fuera de la isla: "Yo me hice cubana en la cocina de mi mamá en New York". Uno no "se hace" cubano, puertorriqueño o colombiano por azar, a uno "lo hacen", es una construcción »[587].

Les auteures donnent leur vision de la « *cubanía* » intégrée dans un panorama culturel et historique transnational. A travers leurs autofictions, elles pensent la nation et contribuent à donner une autre vision de la *cubanía*, une « cubanía diaspórica ».

I-3 La « cubanía diaspórica »

L'identité culturelle cubaine, la *cubanía*, est (re)signifiée dans les œuvres de nos auteures. Sur le plan conceptuel, Patricia Valladares explore « lo cubano rectificado », résultat d'un processus de divergences entre le discours social, individuel et le discours national au cours des différentes étapes postrévolutionnaires. Le discours nationaliste, porté par le réalisme révolutionnaire dans les années 70-80, est contrecarré par la récupération des voix empiriques et des expériences individuelles en éloignant ainsi le discours nationaliste. « Lo cubano rectificado » fait référence au « processus de rectification des erreurs et des tendances négatives », lancée par Castro en 1986, suite au III congrès du Parti Communiste. La

[584] Cécile Leclercq, *El lágarto en busca de una identidad. Cuba : identidad nacional y mestizaje*, Frankfurt ed. Vervuert, p.103.

[585] Edouard Glissant, écrivain, poète, essayiste français, né le 21 septembre 1928 à Sainte-Marie, en Martinique. Ses réflexions sur l'identité antillaise ont inspiré une génération de jeunes écrivains antillais autour des concepts de créolisation et d'antillanité (tout comme il est question de cubanité dans l'œuvre de Sonia Rivera-Valdès).

[586] Le rhizome vient du grec « touffe de racines » qui signifie la racine. En morphologie végétale, le rhizome est la tige souterraine, généralement horizontale, de certaines plantes vivaces. Il diffère d'une racine par sa structure interne puisqu'il porte des feuilles réduites à des bourgeons qui produisent des tiges aériennes. Le rhizome est une métaphore philosophique de la structure en réseau.

[587] Machado Mabel, « Sonia Rivera-Valdés. La literatura latina con casa en EEUU », *La Jiribilla*, 29/01/11-04/02/11. Disponible sur : http://www.lajiribilla.co.cu/2011/n508_01/508_12.html

dépolitisation du discours littéraire ne signifie pas un désintérêt, mais plutôt une forme de requête de justice sociale, où la *cubanía* est (re)signifiée.

Sur le plan linguistique, malgré certains *cubanismos*, le mélange des deux langues, anglais et espagnol, reste inévitable (*spanglish*). C'est ainsi que le sentiment national est troublé dans les œuvres de Sonia Rivera-Valdés. Notamment dans *Rosas de Abolengo*, Lázara essaie « de refrenar mi spanglish delante de la tía »[588] qui ne supporte pas ce mélange. La souffrance de la jeune femme, sur le plan linguistique, culturel, personnel est emblématique de toute une communauté : « eso de nacer entre dos signos zodiacales es como criarse entre dos culturas, una jodienda »[589].

C'est ce sentiment de l'entre-deux qui définit, dès lors, la « *cubanía diaspórica* », terminologie qui semble parfaitement adaptée aux œuvres de Sonia Rivera-Valdés, dans la mesure où les personnages sont en quête d'une appartenance collective dans un contexte transnational et globalisé. Ils sont donc partagés entre deux cultures, diamétralement opposées. Malgré leur résistance culturelle, la fusion des cultures est inévitable.

Entre les exilés et les Cubains de l'île existent des liens familiaux et amicaux souvent très forts. Dans « Cinco ventanas del mismo lado », Laura, cousine au 2nd degré de Mayté, la narratrice, rend régulièrement visite à sa tante Rosario qui vit à Miami. Ceci renforce l'idée que la frontière physique et l'éloignement politique n'effacent en rien les liens de sang.

De même, Mayté envoie régulièrement, de New-York, des produits cosmétiques ou autres objets féminins, « deslizador de pelo », « crayón de labios », « crema », à Laura qui vit à Cuba. L'attraction qu'exercent les Etats-Unis sur Cuba est nette puisque les femmes prennent modèle sur la vie moderne du nord et espèrent atteindre cet idéal d'émancipation féminine. Malgré l'idéologie portée par Fidel Castro, la pénétration des produits de consommation, issus du capitalisme, à Cuba est un symbole de cette globalisation du système économique

Laura et Mayté entretiennent une relation amoureuse, symbolisant, ainsi, l'opposition et l'attraction qui existent entre Cuba et les Etats-Unis[590]. En effet, Laura représente la

[588] Rivera-Valdés, *op.cit*., 2011, p.19.
[589] *Ibid*., p.40.
[590] Laura, qui vit à Cuba, est venue rendre visite à Mayté, déjà installée depuis plusieurs années à New-York.

Cubaine de l'île, celle qui ne vit que pour « el disco de bolero de Marta Valdés[591] » alors que Mayté, pourtant Cubaine, ne connaît pas cette chanteuse de l'île. Ces deux femmes sont unies par leurs origines communes mais sont différentes par leurs connaissances du monde.

Chez Jacqueline Herranz-Brooks, la *cubanía*, le sentiment national, est également (re)signifié mais la narratrice, alter ego de l'auteure, fait émerger sa voix depuis Cuba. En effet, l'auteure met en scène des personnages vivant sur l'île mais au contact d'un tourisme de masse et d'une présence nord-américaine sur le territoire cubain. L'impérialisme nord-américain dans les œuvres est palpable. L'identité cubaine semble se construire autour de l'exil et de la présence nord-américaine qui provoquent l'entrée de Cuba dans une ère globalisée. Suite à la chute du bloc soviétique et au renforcement du blocus économique (Loi Helms-Burton) des Etats-Unis, Cuba se retrouve isolé et appauvri et s'ouvre donc au tourisme et aux *remesas*.

Dans « Acido muriático » Tarara, ancien endroit où les russes séjournaient qui s'est, par la suite, transformé en centre d'accueil pour les enfants ukrainiens touchés par Tchernobyl, devient, après la chute du mur du bloc soviétique, une ville très touristique[592]. Cette nouvelle retrace le voyage de la narratrice et sa compagne vers les plages de l'est de La Havane ; les deux femmes sont alors confrontées à une réalité : les conséquences du tourisme sur la population. La narratrice et son amie cherchent à se garer, pour aller à la plage, alors qu'un homme noir (« prieto ») leur demande de payer un dollar :

> Vemos que hay aparaticos acuáticos de hacer bulla y regar petróleo y sombrillones y sillitas y cervezas y todos turistas y nativos aturistados por el uso del dólar, y el prieto, empieza a hablar cada vez más raro, con acento y todo, como un extranjero que no domina bien el español.[593]

Les deux femmes assistent à un spectacle atterrant, qu'Herranz-Brooks met en avant par une brillante énumération de tous les artifices du parfait plagiste. Les « nativos aturistados » côtoient les touristes et vont même jusqu'à parler comme eux. Herranz-Brooks, ici, critique les failles du système socialiste basé sur le tourisme.

[591] Marta Valdés, née en 1934 à la Havane, est une auteure compositeure de boléro populaire à Cuba. A partir des années 50, elle débute sur les ondes mais travaille surtout pour le théâtre. Elle a longtemps été connue pour son appartenance au mouvement « feeling » qui est un mélange de boléro et de jazz.

[592] A partir de 1973, Cuba axe son économie autour du tourisme et en 1990, ce sera presque le seul secteur économique viable du pays.

[593] Herranz-Brooks, *op.cit*., 2003, p.50.

De même, Jacqueline ironise sur la ville de Tarara, ancienne base militaire soviétique convertie en haut lieu touristique. Elle met en lumière la politique mise en place par le gouvernement pour attirer les touristes, au point de changer le nom de la ville de Tarara en « Villa Tararaco » qui est « algo más turístico para los turistas ».[594] L'auteure dénonce une société caractérisée par les faux semblants dont le but est de plaire aux touristes qui alimentent l'économie cubaine au risque de dénaturaliser l'identité culturelle et nationale cubaine.

Dans « Sobre Ela que, a veces es Teresa », la narratrice brouille les frontières entre le Cubain et l'étranger : « Soy nativa. Ela es turista. En casa de Ela soy turista. Ela en su casa es nativa. Así que en su casa, como turista, no entiendo los hábitos de estos nativos de mierda »[595]. Herranz-Brooks joue avec le sentiment d'appartenance des natifs et les étrangers, comme Ela, qui vivent à Cuba. Ce témoignage rend compte du sentiment de la narratrice qui se retrouve étrangère dans son propre pays.

Les œuvres du corpus ouvrent une réflexion sur la reconstruction de l'histoire de Cuba à travers la vision personnelle et intime des auteures. La *cubanía* transnationale, c'est-à-dire une identité culturelle individuelle et collective qui dépasse les frontières géographiques mais aussi idéologiques nous est proposée dans les œuvres du corpus. En dressant un tableau réel de la Période Spéciale en temps de paix, les auteures contribuent, à travers la souffrance, à la formation identitaire collective du Cubain. Outre, cette nouvelle signification collective d'être Cubain, les deux femmes, à travers leurs expériences intimes, redessinent le contour de leur existence en tant qu'auteure et femme cubaine de la diaspora.

II- Construction de leur voix personnelle

II-1.1 La *ficcionalización* de la mémoire : le processus

La mémoire dans les œuvres de notre corpus est au cœur de la création littéraire. Dans ses œuvres, Sonia Rivera-Valdés utilise des événements passés qu'elle réactualise et/ou critique. Ainsi l'autofiction semble être le genre le plus adapté pour les auteures. Sonia Rivera-Valdés insiste sur les frontières perméables entre fiction et réalité :

[594] *Ibid*., p.49.
[595] *Ibid*., p.75.

> Creo que la terminología "autoficción" es muy acertada. El hecho de convertir al ser en que se habita en personaje ya lo convierte en ficción, puesto que la realidad es intransferible. Aunque una narre hechos que han ocurrido en la realidad y se pueden constatar, los relata de acuerdo a la memoria que tiene de ellos, y al **recrearlos los interpreta de acuerdo a la percepción que tiene en el presente de aquel pasado, sobre el cual han pasado tantas experiencias conformadoras de tu existencia y de tu conciencia.** Lo que narras es ficción aun cuando los hechos sean comprobables. Fíjate que es común que al narrar una situación del pasado diferentes miembros de una familia estén en desacuerdo con lo que cuenta el otro o la otra porque cada cual lo percibió diferente y lo recuerda diferente.[596]

Le point important de cette réflexion est le fait que nos auteures se situent dans une situation de création littéraire qui ne correspond pas au temps du récit. La réinterprétation de l'expérience vécue à Cuba pour Herranz-brooks, et à New York pour Rivera-Valdés, permet aux auteures de comprendre certains événements à la lumière de leurs expériences de vie et de leurs relations aux autres. En psychologie, nous distinguons deux types de mémoires : la mémoire de l'ego, celle qui se réfère aux expériences vécues et la mémoire de l'âme et celle qui revient par réminiscence, celle de la vérité. Par exemple, Lázara dans *Rosas de Abolengo*, découvre la vérité sur ses origines familiales grâce à l'aide de sa grand-mère Lore. Toutefois, elle n'est qu'un élément déclencheur qui lui permet de prendre du recul par rapport à sa vie actuelle. Sonia Rivera-Valdés met donc la mémoire et son expérience de vie personnelle au service d'une réflexion plus profonde sur l'identité ressentie, qu'elle soit sexuelle, ethnique, sociale, nationale.

Dans la perspective de Rivera-Valdés, toute histoire racontée est fiction, y compris l'autobiographie qui est, elle-même, une histoire. Seul l'instant présent est réalité. Ce qui est à mettre en lumière est la vision empirique que donnent les auteures de leurs conflits intrapersonnels, au regard d'un contexte historique et politique qui interfère sans doute aucun.

Brian Boyd[597], auteur que lit Rivera-Valdés, insiste sur le rôle de la mémoire dans la création artistique : « In other word we think, remember, and imagine by mentally simulating or reactiving elements of what we have previously perceived, understood, enacted, and

[596] Entretien avec Sonia Rivera-Valdés, *op.cit*. [*C'est nous qui soulignons*]

[597] Ecrivain Irlandais, né en 1952, qui a étudié les œuvres de Nabokov et qui participe au développement de la théorie évolutionniste en littérature.

experienced »[598]. Rivera-Valdés affirme que : « De todos los personajes que he creado, estos tres [Marta Veneranda, Martirio Fuentes, Lázara Alcántara] son los que más siento cerca de mí ya que miran la vida desde mi prisma, y de acuerdo con esta visión del mundo, piensan y actúan »[599].

Jacqueline Herranz-Brooks, quant à elle, parle de « ficcionalización de la memoria », processus décrit, à juste titre, comme la mise en fiction de son passé, de sa mémoire. Elle insiste également sur le pouvoir de l'imagination qui lui permet de se mettre en scène à travers l'écriture :

> Quería (y aún ahora muchas veces quiero) intentar referirme a la capacidad de convertirme en sujeto de mi propia literatura, y hacer referencia a la fuerte base autobiográfica que tiene mi literatura, a la que considero autoficción. Pero, la imaginación en la autoficción lo es todo […] La imaginación te ayuda a hacer trucos con la 'realidad', es una herramienta indispensable para la construcción y/o ficcionalización de la memoria, para la producción de la autoficción.[600]

Toutefois l'auteure lorsqu'elle était à Cuba (dans les années 90), revient sur le contexte de production de ses œuvres et met en avant son écriture pulsionnelle, les scènes auxquelles elle assiste, impassible : la déchéance économique et sociale pendant la Période Spéciale. Si *Escenas para turistas* a été écrite à Cuba et mise en forme aux Etats-Unis, *Mujeres sin trama*, a été produite à New York. Cette dernière est une autofiction qui aime se déconstruire perdant ainsi le lecteur dans l'univers labyrinthique de l'auteure. Les chapitres ont des numéros qui ne sont pas liés à un ordre chronologique, ce qui renforce la volonté de déconstruction de notre auteure. La plus grande particularité de ces autofictions est la valeur photographique des passages écrits qui permettent à l'auteure de rendre son œuvre visuelle.

> Trabajaba también tres días de la semana en un estudio fotográfico que se llama o se llamaba Dadinú. En el estudio había una cama redonda azul para posar y hacerse las fotos de estudio. De ese lugar me imaginé el sofá de tela azul claro que aparece en la novela *Mujeres sin trama* (2003). Ese estudio fotográfico donde yo trabajé está en esa novela, son los textos dedicados al discurso del hombre nuevo y de la lucha de clases.[601]

---

[598] Boyd Brian, *On the origin of the stories : evolution, cognition and fiction*, London : Belknap Press of Harvard University Press, 2009, p.156.

[599] Entretien avec Rivera-Valdés, *Mujeres sin trama*, *op.cit*.

[600] Entretien avec Herranz-Brooks, *op.cit*.

[601] *Ibid*.

Lors d'un entretien avec Hector Velarde, Jacqueline explique qu'écrire à New York lui a permis de réinventer son passé : « Ha cambiado completamente mi método de trabajo, si alguna vez tuve alguno en La Habana. Me ha dado otra perspectiva sobre mi ciudad, me ha dado la posibilidad de reinventármela »[602].

La « ficionnalización de la memoria » est un processus qui prend en compte l'environnement social et affectif de l'auteure, c'est-à-dire le contexte de production de l'œuvre. Ainsi produire à Cuba, est pour Jacqueline un moyen de survivre dans un contexte économique très difficile, et produire aux Etats-Unis semble être une façon de se construire en fonction de sa situation de migrante. C'est par la marge que Jacqueline construit ses œuvres et se construit elle-même.

L'autofiction est particulièrement intéressante lorsqu'il s'agit d'explorer les conflits intrapersonnels d'auteures qui se superposent aux conflits sociaux et politiques de leurs pays. Elle met en rapport conflits intrahistoriques et interpersonnels, plan subjectif et objectif, ce qui permet à l'auteure de s'inscrire dans un espace social réel, vraisemblable, et non pas de se mettre en marge dans une bulle littéraire sans connexion avec la réalité. Jacqueline Herranz-Brooks s'intéresse également au *street art* et à la photo (voir son blog La Tarea), processus de création artistique qui renvoie, au même titre que l'écriture, à la construction identitaire de l'auteure.

Le rôle de l'écriture est alors de reconstruire une histoire personnelle, un passé sur lequel fonder son identité personnelle et individuelle. L'écriture est un moyen de revivre le passé avec le recul et la réflexion de l'instant présent. Cette vision distanciée par rapport à son propre passé permet d'avoir une réflexion personnelle sur sa vie intime mais aussi sur la société cubaine.

La narration devient alors une expérience vitale pour les auteures mais aussi pour l'être humain. Le fait de raconter des histoires maintient l'homme en activité mentale mais surtout il en a besoin pour construire sa vie. L'écriture est un outil qui répond aux besoins d'introspection dans la quête identitaire des auteures de notre corpus, mais elle est également une expérience existentielle. Sonia Rivera-Valdés adopte une démarche déterministe dans sa narration et insiste sur la création, unique, de chaque œuvre. L'écriture devient elle-même une expérience empirique :

[602] Entretien d'Hector Velarde avec Jacqueline Herranz-Brooks, publié sur le blog La Tarea. http://jacquelineherranz.blogspot.fr/

> Yo creo que hay un discurso individual, tú eres única en lo que quieres expresar. Cuando yo leí a Bryan Boyd, que él dice que en términos de evolución biológica, las combinaciones genéticas en la hora de la sexualidad, para sacar un nuevo ser, son 70 Triones de posibilidad para que una persona salga. Nunca una persona ha salido igual a otra, ni siquiera los gemelos idénticos. Si tú te dejas llevar por tu creatividad, de verdad, todos tenemos detrás todo que hemos leído, nuestras experiencias… Aunque hay también gente que ha leído muy poco y que escribe muy bien.[603]

Si le besoin de raconter est personnel et permet à l'auteur de (re)construire son passé, de (re)vivre aussi bien les bons comme les mauvais moments, il semble aussi être universel. Cette perspective déterministe fait de l'histoire racontée une partie de l'individu. La narration est vue comme un fait naturel et pas nécessairement comme un acte d'érudition où la littérarité du texte se fonde sur le style d'écriture. Chacun d'entre nous serait donc un écrivain potentiel:

> A biocultural approach to fiction will focus especially on the shared understandings that make you able and eager to tell and listen to stories. It therefore operates upon premises different from other approaches current in literary studies. It suggests that the most fruitful research program will consist not in looking for codes in the language of narrative, in the structuralist mode, or in analyzing how ideology or the contestation of ideologies determines narrative, in the poststructuralist mode, or in erecting taxonomy of possibilities, […] in narratology. It will focus instead on the deep, species wide competences that enable us, first, to understand events in ways similar to but richer than those of other animals; second, to form and follow representations of events, or narratives; third, to invent stories as a kind of cognitive play, in this case with social information. It will show these capacities and inclinations build up slowly from simpler predecessors but alter markedly as they pass through the major evolutionary transition of human ultrasociety.[604]

L'approche bio-culturelle permet de mieux comprendre les œuvres du corpus qui ne doivent pas seulement être comprises dans le champ littéraire mais aussi dans le champ des sciences cognitives.[605]

---

[603] Entretien avec Rivera-Valdés, *op.cit*.

[604] Boyd Brian, *op.cit*., p.130.

[605] Les sciences cognitives regroupent un ensemble de disciplines scientifiques qui s'emploient à décrire, expliquer des mécanismes de la pensée humaine mais aussi à étudier le système complexe du traitement de l'information.

> A « virtual explosion » of very recent work on memory, thought, and imagination has made it possible to see the close affinity between these three aspects of mind and our experience – including our experience of stories. The literary analysis of narrative has tended to stress words and conventions. Equipped with the results of recent cognitive psychology, a naturalistic account of narrative can now probe deeper into what happens in our minds, and why, as we encounter the world of fact and the worlds of fiction. [606]

L'être humain serait donc programmé génétiquement pour raconter des histoires[607]. La fiction n'est plus une dimension parallèle à la réalité mais elle est directement intégrée au patrimoine génétique humain. Cette interprétation biologique de la littérature nous ouvre des perspectives quant à l'interprétation des œuvres puisque cela les place dans un champ non restrictif.

Nous venons de démontrer que la narration fait partie intégrante de l'être humain, sorte d'activité cognitive qui nourrit la théorie de l'esprit, processus qui permet d'attribuer à un individu un état mental. L'autofiction, chez nos auteures, leur permet donc de (re)construire un passé, par le biais de la mémoire et l'imagination, afin d'assouvir leur besoin vital d'écrire qui s'inscrit dans leur cheminement de réalisation intellectuelle et personnelle.

Toutefois, il est important de prendre en compte le contexte dans lequel ont évolué les auteures afin de comprendre le sens de leur écriture.

II-1.2 L'espace socialisateur de l'auteure

L'univers littéraire peut être considéré comme un espace social, un champ social. Mais Bernard Lahire nous met en garde en insistant sur la particularité de ce champ : « L'univers littéraire n'est pas un univers social tout à fait comme les autres, dans la mesure où les acteurs de ce jeu peuvent, encore plus difficilement que d'autres, se réduire à leur statut de « jouer »[608].

Le sociologue développe sa théorie du jeu littéraire dans la mesure où les auteures sont des individus qui entrent dans un jeu et non un champ. Il est difficile de définir le métier d'écrivain, c'est pourquoi le statut social ne peut être avéré. La publication fabrique une partie de l'auteure puisqu'il lui permet d'être reconnu socialement. Toutefois l'uniformisation des

[606] *Ibid*., p.155

[607] Certains récits oraux ne seront jamais fixés à l'écrit.

[608] Lahire Bernard, *La condition littéraire : la double vie des écrivains*, Paris : La Découverte, 2006, p.16.

formations pour devenir écrivain (comme cela existe déjà aux Etats-Unis ou même à Cuba : association *Hermanos Saíz*) « constitue un obstacle social redoutable à la mise en place de formations spécifiques à l'écriture littéraire »[609].

La relation à l'éditeur de l'écrivain est également faussée car ils ont souvent des liens amicaux ou familiaux. Sonia Rivera-Valdés publie chez Campana, la maison d'Edition que son fils Mario Picayo a créé. Jacqueline Herranz-Brooks, amie et ancienne compagne de Sonia Rivera-Valdés publie également chez Campana. Ceci peut expliquer en partie la relative reconnaissance littéraire des auteures, malgré les prix obtenus (*Casa de las Américas* pour Rivera-Valdés et *Revolución y cultura* pour Herranz-Brooks). En effet, cette maison d'édition est spécialisée dans la publication d'œuvres en espagnol d'auteurs latin@s de la diaspora qui défient les canons comme cela est clairement stipulé dans la page de présentation du site web :

> Editorial Campana publishes literature written in English and Spanish by Latin@s who dare to challenge the literary canon, conventional social thinking, and who believe in culture as patrimony for everyone. Our company is one of the very few minority-owned publishing companies in the United States. We have a double objective: First, to promote Latin@ writers whose work reflects the thematic needs of groups whose vision of the world and literary concept differs from the vision and aesthetics imposed by the most privileged sectors of society. Second, to publish works that contribute to the recovery of our personal and historic memory as well as those that will develop the pleasure of reading literature written by Latin@s.[610]

Cette situation est clairement celle de nos auteures qui ne cherchent pas à correspondre aux attentes des grandes maisons d'éditions qui stigmatisent l'exilé cubain comme étant un contrerévolutionnaire ou anticastriste. Cette étiquette commerciale est utilisée par de nombreux éditeurs qui sèment le trouble entre Cubain de la diaspora et exilé, terme qui sous-tend une dimension politique. En effet, la dimension politique, quand il s'agit de Cuba, est toujours plus attrayante lorsque le discours littéraire s'oppose au discours officiel. Nos auteures ne s'inscrivent pas du tout dans cette dynamique qui repose, une fois de plus, sur un discours binaire partagé entre révolutionnaire/contre-révolutionnaire, castriste/anti-castriste, etc. Leurs œuvres sont authentiques et les conflits politiques, idéologiques et sociaux sont

[609] *Ibid*., p.17.

[610] Site web de la maison d'éditions Campana consultable à l'adresse suivante : http://editorialcampana.com/

imbriqués dans les relations interpersonnelles des personnages qui représentent la quête identitaire, conflictuelle, de nos auteures de la diaspora cubaine.

Sonia Rivera-Valdés et Jacqueline Herranz-Brooks ne recherchent pas l'argent à travers l'écriture mais un chemin vers le passé qui les aide à construire leur futur. Les deux auteures sont également enseignantes à l'université, ce qui leur permet de vivre et de pouvoir continuer à écrire. Il convient de remarquer que, si à Cuba il est possible de se consacrer entièrement à l'écriture, dans la mesure où le système permet d'assurer un minimum de nourriture et un logement à tous les Cubains, dans un système capitaliste et individualiste comme les Etats-Unis, cela est impossible. Les conditions financières difficiles des écrivains de la diaspora sont donc à prendre en compte et, de même, nos deux auteures ne connaissent pas le succès suffisant pour en vivre.

Quant à la naissance de l'écrivain, Bernard Lahire ne croit pas en une vocation innée mais plutôt en une naissance issue des interactions sociales :

> on ne « naît » écrivain que dans l'interaction signifiante, socialement cadrée par les actions socialisatrices respectives de la famille et de l'école, entre soi et la littérature ou entre soi et l'écriture (le goût de l'écriture n'étant pas forcement initialement associé à un goût pour la littérature et le goût pour la littérature pouvant être longtemps un goût de lecteur plutôt qu'un goût de créateur.[611]

Nous nous garderons ici de toute interprétation poststructuraliste puisque la « mort de l'auteure »[612] serait, pour les œuvres de notre corpus, une perte de sens considérable. L'objectif de notre recherche est de comprendre les mécanismes du processus d'écriture en relation avec un contexte social et politique particulier. Les auteures, en tant que Cubaines de la diaspora, voient les contours de leur identité se façonner aux relations diplomatiques entre Cuba et les Etats-Unis. C'est pourquoi, à l'heure de définir la quête identitaire de nos auteures, nous ne pouvons occulter le contexte géographique (lieu d'écriture), contexte politique et culturel dans lesquels elles se trouvaient lors de l'écriture[613]. La production des autofictions est le reflet d'un contexte social et politique qui interfère avec les expériences personnelles et empiriques des auteures. C'est ainsi que les conflits interpersonnels (identité

[611] Lahire Bernard, *op.cit*., 2011, p.78.

[612] Dans *La mort de l'auteur*, publié en 1968, Roland Barthes coupe les liens entre créateur et objet créé. L'œuvre littéraire est analysée en rupture avec leurs auteurs.

[613] Voir chapitres précédents.

sexuelle, relation difficile à la mère, perte de repère, crise identitaire du migrant) dans les œuvres sont intimement liés aux conflits historiques (émigration, Période Spéciale en temps de paix, Cuba/EEUU). Les femmes « naissent » écrivaines dans leurs relations conflictuelles avec leur famille ou encore avec la société.

Comme nous l'avons vu précédemment, l'écriture naît d'un besoin vital pour les auteures mais, il convient d'approfondir en creusant les raisons qui ont poussé les auteures à écrire. Au fil des entretiens avec Rivera-Valdés et Herranz-Brooks, nous comprenons rapidement que ce besoin existentiel d'écrire vient de l'expérience traumatisante liée à un passé intime qui, lui, est lié à un contexte social et politique particulier.

Selon Sonia Rivera-Valdés, l'écriture naît du traumatisme[614]. Elle se compare à Jacqueline Herranz-Brooks qui a toujours eu, elle aussi, une relation conflictuelle avec sa mère et qui, de plus, s'est toujours sentie en marge. Sonia se remémore son départ aux Etats-Unis avec ses trois enfants, le petit frère qu'elle a élevé car sa mère l'avait abandonnée. Elle évoque des périodes de vie douloureuses, traumatisantes que l'écriture permet de soulager. Jacqueline Herranz-Brooks, elle aussi, a un passé douloureux qui rend son écriture plus riche, selon Sonia Rivera-Valdés. De même elle prend l'exemple d'Anna Lidia Vega Serova qui, partagée entre la Russie et Cuba, est une auteure dont l'expérience traumatisante a permis de donner de la profondeur à ses œuvres.

> Las escritoras que tenemos esa libertad con nosotras mismas, todas han tenido una niñez, que no es un niñez regular, no es una niñez de casa tradicional, Todas han tenido unas madres que tienen unas excentricidades. Mi padre por ejemplo era jugador de póker, no bebía pero era jugador. Se podía jugar el dinero de la semana y a mitad no había un centavo en la casa para comida. Eso es característica terrible pero yo creo que allí, radica, una clave tremenda.[615]

Herranz-Brooks, elle, est une marginale de la société qui écrit pour survivre ; Sonia Rivera-Valdés s'abandonne à l'écriture une fois en dehors de Cuba. De plus, elle ne commence à écrire qu'à partir de 30 alors que des auteures comme Ena Lucía Portela ont une formation universitaire de création littéraire. C'est justement cette différence fondamentale entre écrivain formé et écrivain « non formé »[616] qui soulève des questions sur le statut du texte. La

[614] Sonia Rivera-Valdés nous confie qu'un de ses modèles a été Dorothy Alison, lesbienne nord-américaine, qui écrit sur son passé douloureux de façon sincère et authentique sans rechercher les artifices littéraires.
[615] Entretien avec Sonia Rivera-Valdés, réalisé le 24 avril 2013.
[616] Notion mise en avant dans *La condition littéraire* par Bernard Lahire.

richesse littéraire se puise dans l'expérience individuelle et non dans le formatage stylistique et académique d'une institution littéraire.

Nous nous appuierons donc sur les entretiens réalisés avec Sonia Rivera-Valdés et Jacqueline Herranz-Brooks pour comprendre comment le contexte de production d'une œuvre littéraire permet de mettre en lumière les liens entre trajectoire littéraire et trajectoire personnelle des auteures, entre identité de l'auteure et identité personnelle. Nous verrons jusqu'à quel point les deux sont imbriquées.

III- *Idas y vueltas* entre Cuba et New York

III-1 Sonia Rivera-Valdés

III-1.1 De New York à Cuba

Les publications successives de nos auteures nous renseignent sur leur trajectoire personnelle. Nous remarquons une nette évolution entre les œuvres. *Las historias prohibidas de Marta Veneranda,* publiée en 1997, est la première œuvre de Sonia Rivera-Valdés dans laquelle la diégèse se situe exclusivement à New York, à l'exception de « La vida manda » et de certains souvenirs des narratrices de la diaspora. L'auteure réside aux Etats-Unis lorsqu'elle rédige cette œuvre et traite principalement de l'intégration des immigrés aux Etats-Unis, des femmes soumises à la domination patriarcale dans une société hégémonique nord-américaine.

> Las historias prohibidas de Marta Veneranda comenzaron a ser escritas a principios de la década de los ochenta y no comenzaron como historias prohibidas sino como testimonios de inmigrantes latin@s en Nueva York. Al menos ésa era mi intención en aquellos momentos, pero debido a que estaba estudiando el doctorado, para sobrevivir trabajaba en dos trabajos *part time* como profesora adjunta en las universidades de Nueva York, casi siempre en CUNY, y estaba perennemente involucrada en algún proyecto cultural-político. Mi tiempo para sentarme a escribir ficción era inexistente, la única historia que escribí fue basada en mi propia experiencia al llegar a este país en 1966, es la historia que al publicarse en *Las historias prohibidas de Marta Veneranda* se titula "Los ojos lindos de Adela". Ésa es la historia más cercana a la autoficción de todo el libro, incluso la escribí como una especie de homenaje a mi amistad con Adela, una amiga que me acompañó, tal como está relatado, en aquellas azarosas aventuras de trabajo. La historia no tenía nada de prohibida cuando la escribí en los ochenta.[617]

[617] Entretien avec Rivera-Valdés, *op.cit*.

L'auteure pour se réaliser et produire est contrainte de travailler, rendant plus épineuse sa production littéraire. Le peu de temps consacré à la création littéraire explique, en partie, la « naissance » tardive de l'auteure. Ses premiers textes et notamment « Los ojos lindos de Adela » sont proches de la réalité dans la mesure où l'auteure est, elle-même, dans une situation de précarité, en tant que *latina* aux Etats-Unis. Rivera-Valdés répète à plusieurs reprises le manque de temps (« mi tiempo era escaso ») pour la production littéraire. Le manque de temps fait partie du paysage social de ces femmes immigrées qui travaillent tout en racontant et se racontant.

A travers « Los ojos lindos de Adela », la réalité sociale dans laquelle évolue l'auteure rend compte des difficultés d'intégration dans le milieu du travail pour les *latinos* :

> Terminaba en el momento en que las dos amigas están trabajando en la fábrica de hacer el alambrado de los transistores y Adela dice a la narradora que el trabajo es tan aburrido que un día se va a quedar dormida después de almuerzo, se va a caer contra el microscopio con el que trabajaba y va a sacarse un ojo. Hasta ese punto puede considerarse autoficción, el resto de la historia, lo que la convierte en historia prohibida, es ficción, esos hechos no sucedieron en la realidad, con excepción de que el marido de Adela la dejó. Eso sucedió. La última parte del relato la escribí a principios de los noventa, cuando la forma del libro cuajó en mi mente y decidí que iban a ser historias prohibidas e integré a la narración a Marta Veneranda, personaje que había creado mucho antes sin pensar que se convertiría en la narratoria de este libro.[618]

Ainsi les nouvelles de sa première œuvre sont clairement tournées vers la situation des immigré(e)s cubain(e)s et, plus généralement, des *latin@s* aux Etats-Unis, sa réalité du moment. L'imbrication entre réalité sociale et littéraire est revendiquée par l'auteure. Le sujet se réalise en marge, par son statut d'émigré et par sa sexualité « dissidente » aux yeux de la société. Dans cette œuvre, l'auteure tente d'intégrer les sujets périphériques, les minorités ethniques et sexuelles, afin de les replacer au centre.

Sa deuxième œuvre, *Historias de mujeres grandes y chiquitas*, est davantage axée sur l'identité de l'entre-deux, partagée entre Cuba et les Etats-Unis. Seules trois nouvelles traitent de l'homosexualité féminine alors qu'on en comptait sept dans *Las Historias prohibidas de Marta Veneranda*. Les nouvelles « La vida manda », « Como en la cárcel » et « Ana en cuatro tiempo » se déroulent à Cuba, toutefois, dans l'œuvre, l'espace semble être scindé entre Cuba

[618] *Ibid*.

et les Etats-Unis. Par exemple « Ana en cuatro tiempos » traite de l'Opération Peter Pan et se place du point de vue de l'enfant, victime des dommages collatéraux de l'affrontement entre les deux pays. Sonia Rivera-Valdés réintègre Cuba, peu à peu, comme espace narratif. C'est dans *Rosas de Abolengo* que ce retour vers l'île se vérifie. Lázara, la protagoniste décrit son retour à Cuba et lui donne une importance vitale dans la mesure où ce voyage lui permet de reconstruire une partie d'elle-même. Voyage physique pour le personnage, voyage mental et temporel pour l'écrivaine sont au cœur de l'œuvre. L'évolution du tissu narratif se fait des Etats-Unis vers Cuba comme si l'auteure, au fil de ses années passées à New York, ressentait le besoin de réintégrer Cuba dans son paysage littéraire qui, nous l'avons vu, entretient d'intimes liens avec sa réalité, sa nostalgie. La présence de plus en plus importante de Cuba dans les œuvres est palpable et débouchera sur une autobiographie, intitulée *El libro de los aniversarios* qui devrait être publiée courant 2016. L'évolution des lieux de la diégèse, allant de New York à Cuba, témoigne du besoin éprouvé par l'auteur de retrouver les traces de son passé en créant un univers autofictif, propice à l'exercice du souvenir.

Nous verrons donc en quoi l'espace social, le lieu de vie de l'auteur, est déterminant dans le processus de création littéraire. Le processus de création de sa première œuvre est un cheminement « décousu » où l'intention première était de recueillir des témoignages d'immigrés latin@ et non de créer une série de nouvelles où l'interdit serait au centre. C'est l'écriture de « El olor del desenfreno », une pulsion créative qui déclenche l'idée de regrouper les nouvelles autour du *prohibido* :

> El primer cuento que definí como historia prohibida cuando lo hube terminado, porque no lo concebí como tal, al comenzar a escribirlo, fue "El olor del desenfreno", una historia cuya trama central escribí en un día, aunque después me tomó tiempo editarlo. Al leer este relato, ya terminado, decidí reunir una serie de cuentos, la mayoría inconclusos en aquel momento, en una serie cuyas y cuyos protagonistas no se atrevían a contar algo que habían vivido por sentirse avergonzados y en ese momento di al libro el título que ostenta. Algunos de los cuentos se publicaron en antologías antes de publicarse en el libro que ganó el premio de Casa de las Américas. Terminé el libro en el momento en que había cerrado el plazo de admisión para presentarse al concurso de *Casa de las Américas*. Lo terminé, fundamentalmente, por la insistencia de un amigo y una amiga para que lo presentara al concurso, si no probablemente no lo hubiera terminado en aquel momento. Esto fue en noviembre de 1996. El semestre estaba por terminar, mi tiempo era muy escaso y recuerdo que lo terminé una noche a las tres de la mañana y lo llevé al día siguiente a la Misión Cubana ante las Naciones Unidas, aquí en

> Nueva York, para que lo mandaran para La Habana. No me dio tiempo de terminar el último cuento que quería incluir, "El quinto río", y lo mandé sin él. Así salió la primera edición cubana del libro, con ocho cuentos en vez de los nueve con que salió en las ediciones posteriores a esa. Ahora, el año pasado Casa de las Américas sacó una segunda edición e incluyó el cuento que faltó en la primera. Después de la primera edición de Cuba se publicó en España, aquí en los Estados Unidos, en español y en inglés, hay una edición de Turquía, otra de Argentina y en varios países más. No sé si conozco todas las ediciones de este libro porque la de Turquía, por ejemplo, supe que existía cuando mi hijo Mario la encontró en el Internet. Los derechos para estas ediciones han sido dados por primeras editoriales que publicaron el libro fuera de Cuba. Nadie de esas editoriales me dijo que se estaba publicando en los países en que se ha publicado. La segunda edición de *Casa de las Américas* fue diferente. Me consultaron, me dijeron que se iba a publicar y yo participé en el proceso de edición, es decir, hicieron lo que hubieran tenido que hacer las otras editoriales y no hicieron.[619]

III-1.2 La maison d'éditions Campana : un projet pour les latin@s

La publication de cette œuvre est le produit d'un long cheminement intellectuel, physique mais aussi personnel qui conduit l'auteure à présenter son œuvre au prix de la *Casa de las Américas*. Sa première publication se fait à Cuba et obtient le prix littéraire le plus prestigieux de Cuba, ce qui lui ouvre les portes du succès. Suite à sa mauvaise expérience avec la maison d'édition *Seven Storie*, elle décide avec son fils Mario Picayo et Paquita Suárez Coalla de monter la maison d'édition Campana qui publie des œuvres de latin@s aux Etats-Unis. A ce sujet Sonia revient sur la fondation de cette maison d'éditions :

> Yo la quería fundar porque los de *Seven stories* son unos bandidos. Yo tengo un cuento, que es el "beso de la patria", que saldrá en el *Libro de los aniversarios*. Está en un libro que lo ensenan en un *high school*, en universidades, en intermedio de español, nunca me han pagado un centavito. Cuando Marito me dijo vamos a hacer una editorial y Paquita Suárez y Jacqueline y yo hicimos la editorial. Entonces cuando salió el segundo libro, *Seven Stories* lo quería pero yo dije que no. Lo saqué con Campana. A mí me encantan que saquen los libros, me encanta publicar pero te voy a decir, de verdad, yo no quiero ir a 50 ciudades para hacer la promoción del libro.[620]

[619] Entretien avec Sonia Rivera-Valdés, réalisé le 23 mars 2013, New York.
[620] *Ibid*.

III-2 Jacqueline Herranz-Brooks

III-2.1 *Liquids Days* et *Intromisión abrupta de esos dos personajes*

Quant à Jacqueline Herranz-Brooks, son cheminement semble être à l'opposé de celui de Rivera-Valdés. L'auteure publie *Liquid days*, un recueil de poèmes en Argentine en 1996, puis « Intromisión abrupta de esos dos personajes », texte narratif grâce auquel elle gagne le prix *Revolución y Cultura* en 1997. Ces deux textes sont produits à Cuba et lors de notre entretien elle nous explique que son désir d'écriture est pulsionnel. Son objectif est de recréer ce qu'elle voit, comme une photographie.

> Liquid Days lo empecé a escribir en la cabeza y después me di cuenta que tenía una libreta de notas con "momentos" que veía en mi recorrido desde el municipio donde estaba viviendo hasta donde estudiaba y hacía las prácticas de la escuela de fotografía. A mí me hubiera gustado retratar varias cosas de las que veía, porque había estado aprendiendo sobre la imagen, pero como no tenía material fotográfico empecé a tomar notas para cuando lo tuviera. Por eso comencé a escribir compulsivamente, porque ya escribir lo hacía desde antes. Así fue que se armó Liquid Days.[621]

La publication de ce recueil de poème en Argentine peut paraître étonnante dans la mesure où ses contacts avec les maisons d'éditions sont limités. C'est une rencontre amoureuse qui lui permettra de publier dans cette maison d'édition marginale *Tribal Son*, à l'image de notre auteure :

> Se armó solo y ya estaba armado cuando apareció Fabián San Miguel, el director del proyecto Tribal Son que lo publicó en 1997. A mí me gustó mucho lo que él estaba haciendo, era su recorrido por diferentes ciudades hasta encontrar un autor que le hablara de cada ciudad. Entonces Fabián publicaba una selección de textos que luego se vendería para pagar los costos del libro del próximo autor […] Así que habré empezado a escribir *Liquid Days* primero en mi cabeza como en el 1990 y el 1991. Y entonces las habré tenido ya para el 1993. Tiene que ser alrededor del año en que me puse a salir con Lili, que fue quien me conectó con Laurita, la sobrina viajera de Fabián, el editor de Tribal Son y que fue quien descubrió el manuscrito para publicar después.[622]

[621] Entretien avec Jacqueline Herranz-Brooks, *op.cit*.
[622] *Ibid*.

L'écriture de *Liquid days* coïncide avec la chute du bloc soviétique, ce qui signifie pour Herranz-Brooks une crise dans le milieu de la photographie mais aussi sur le plan économique :

> Para *Liquid Days* las noticias son que se cayó el bloque socialista, que en mi mundo quiere decir, van a entrar en una crisis de la reproducción de la imagen. No pueden entrar más al país los rollos de película *orwo* porque la *orwo* quiebra cuando se cae el muro y se unen las dos Alemanias.

« Intromisión abrupta de esos dos personajes » est un pastiche de l'œuvre *Pailock el prestidigitador* de Ezequiel Vieta où à la fin de l'œuvre, une femme vole en éclat. La violence symbolique de cette image permet à l'auteure de se moquer de l'œuvre initiale, connue pour son masochisme. Elle redonne donc un sens à une œuvre déjà existante en lui donnant une perspective féministe. Herranz-Brooks touche tous les genres et fait de ses œuvres une écriture expérimentale.

III-2.2 *Escenas para turistas* et *Mujeres sin trama*

Les œuvres de Herranz-Brooks sont un seul et même tissu narratif qui se construit au fur et à mesure. Le travail d'écriture et de réécriture permet à l'auteure de penser l'œuvre dans sa continuité et non comme un produit fini.

> En una ocasión le comentaba a Mabel Cuesta que mis textos son siempre una reescritura de un texto anterior al que le encuentro algunas fallas, puntos que debieron ser desarrollados y que quedaron velados en el texto anterior. Por eso empiezo a hablar de uno y termino en el otro, interconectándolos.[623]

En effet, *Escenas para turistas* est une réécriture mentale de la réalité, vision empirique du sujet marginal, alter ego de l'auteure qui se concrétisera par des extraits de journal intime, se transformera en rubrique du journal indépendant *el Cubaneo,* pour finir en œuvre complète publiée aux Etats-Unis. Le contexte de production de cette œuvre est donc bien particulier car les textes ont été créés à Cuba et mis en forme à New York.

Les lieux d'écriture nous renseignent d'ailleurs sur la situation de précarité dans laquelle se trouvait Herranz-Brooks lorsqu'elle vivait à Cuba :

[623] *Ibid*.

> Escribía en Cuba, en La Habana, en la calle, sentada en un banco donde encontrara una sombra, mientras esperaba la guagua. Durante ese período yo estaba sin casa y andaba con mi amante de entonces en la calle. En la casa del té matábamos las horas y se escribía y se escuchaban los textos de otros escritores que no sé qué se hicieron, pero que existían. Me hubiera podido leer en aquel entonces los autores que encuentro años después cuando aprendo a leer en inglés aquí en Nueva York. Me hubiera gustado encontrar una literatura donde aparecieran mis imágenes o tendría que hacerlas yo. Hubiera sido fantástico encontrarme algún texto de Kathy Acker o de Dorothy Allison o de bell hooks cuando habla del margen como espacio para la resistencia cultural.
>
> Probablemente escribía todos los días, ya lo hacía compulsivamente y quizá recordaba mi tiempo de antes, mientras me sentaba en el salón a tomar una clase del barroco o algo por el estilo y no tenía adónde irme después de la clase. Escribía todos los días porque estaba rabiosa o decepcionada. Mi amante me había dejado por otra y yo estaba más que cansada de estar en la calle así que regresé a la casa de mi madre. Había que escaparse y sanarse de alguna manera y lo hice escribiendo.[624]

L'auteure nous livre sa conception de la littérature qui n'est autre qu'une expérience humaine. En effet, l'écriture semble être une thérapie, un exutoire qui semble apaiser les tensions intérieures et contribue à la construction de son « moi ».

Jacqueline Herranz-Brooks emprunte le chemin inverse de celui de Sonia Rivera-Valdés.[625] Elle vit depuis dix ans aux Etats-Unis mais sa diégèse se situe encore intégralement à Cuba. Parler de Cuba, de ses expériences est un moyen pour elle de s'en rapprocher pour mieux s'en détacher. Toutefois, Herranz-Brooks nous confie que l'histoire de son prochain roman se déroulera à New York. Ce processus, inverse à celui de Sonia Rivera-Valdés, symbolise la difficile séparation avec sa terre natale et ce besoin de reconstruire un passé douloureux et traumatisant dans le but de l'exorciser. Point de nostalgie, ici, mais plutôt la nécessité de reconstruire un environnement qui corresponde à celui dans lequel les auteures produisent leurs œuvres.

---

[624] *Ibid*.

[625] En effet, cette-dernière en partant de Cuba a produit des œuvres sur le sol nord-américain avec une diégèse presque exclusivement new yorkaise ; il faut attendre ses dernières œuvres pour assister à un retour à Cuba. Herranz-Brooks, elle, a produit sa première œuvre à Cuba (et l'a publiée bien plus tard aux Etats-Unis) mais même une fois sur le sol nord-américain (depuis 1999) sa deuxième œuvre se déroule à Cuba.

L'image du chemin (*camino*) dans les œuvres apparait comme un motif personnel qui symbolise le retour douloureux à la maison de sa mère mais il est aussi un pont, qui entretient l'unité, entre les œuvres :

> Y cuando comencé a trabajar ya estaba tan cansada que tuve que regresar a la casa de mi madre. Y entonces ahí empecé a ver el mismo camino desde donde vivía mi madre hasta el centro de trabajo. Siempre incluyo en mis textos un recorrido para conectar las historias para hacer que se mueva la narración. Hay un recorrido también en *Escenas para turistas* (2003) y en *Mujeres sin trama* (2011).[626]

Comme nous l'avons vu précédemment, *Escenas para turistas* est avant tout un journal intime crée par l'auteur pour sa compagne Lili avec laquelle elle avait des problèmes de communication. L'écriture semble ainsi être moyen de résoudre l'incommunication au sein du couple :

> Lo había comenzado a escribir años antes, en los 90's, sin darme cuenta que sería un libro, y la única lectora que tenía en mente entonces era Liliana, una extranjera amiga de una amiga mía, que me dijo que no me entendía y así nos hicimos amantes. […]Empecé contándole las cosas que veía y que se me quedaban como fotos en la cabeza y que luego quería enseñarle y luego ya con tanta confianza, empecé a pintar en las paredes de su comedor y empecé a trabajar de noche para que ella encontrara cosas cuando yo me fuera a trabajar al otro día por la mañana.[627]

L'aventure littéraire est à l'origine d'un jeu amoureux entre les deux femmes qui cherchent un moyen pour rendre la communication plus facile. Le contenu est produit à Cuba et se veut donc un véritable témoignage du quotidien d'une jeune femme lesbienne pendant la Période Spéciale à Cuba.

Certains textes comme « Acido Muriático », des fragments de « diario », « Imitación de una hora significativa en una aguaza insignificante », « Guáimaro », « Septiembre » et « Crónica de un instante » seront repris dans le processus d'édition de *Escenas par turistas* tandis que des textes comme « Esquema distribuido en salas para visitaciones », « Dios tiene problemas o el suplico reconstituye el poder del soberano », « Cruac, cruac 6 veces », « Cristal de cuarzo », « Los dientes de la castaña de agua », « Quebrantar en proceso evaluativo » sont

[626] *Ibid*.
[627] *Ibid*.

inédits et souvent des textes expérimentaux. L'auteure mélange les genres, le style télégraphique, les images décalées, ce qui ne permet pas d'accéder facilement au sens car le lecteur doit décodifier.

La première publication des textes de Jacqueline Herranz-Brooks se fait par le biais de la revue indépendante cubaine, *el Cubaneo*. Le regard acerbe de la « Monja roja », rubrique dans laquelle l'auteure publie ces extraits de journal intime sont, en fait, un regard personnel sur des incohérences de la vie quotidienne.

> *Escenas* es la falsa secuencia de un diario, que en realidad estuve escribiendo para Liliana y que luego editaría para convertirlo en la columna de "La Monja Roja" de la revista Cubaneo y luego reeditaría textos para encajarlos en la secuencia del diario que es Escenas para Turistas ahora. Antes, en el caso del diario que escribí como notas para mí (para entender el cambio en la economía de la isla en los 90's, cuando la supuesta recuperación de la crisis del período especial) me acuerdo que incluí listas de textos que hablaban de las drogas, e incluí comentarios sobre conciertos de jazz, y diálogos que recordaba de amigos mientras fumábamos que fueron editados bajo protesta. Luego fue que me vino la idea de hacer el libro y de ponerle título y de eliminar o agregar o hacer creer o mutilar algunos textos del diario. La idea del libro vino después. Pasé mucho tiempo pensando qué le interesaba a la gente de "El diario de La Monja Roja" y por qué me preguntaban de dónde salían los textos, como asumiendo una complicidad, como si el diario fuera pura vida. Ya tenía además la intención dándome alas (la idea de convertirme y convertir a mis amigos en sujeto de mi literatura), y para construir el libro, escribí textos específicos para que ayudaran a rodar la secuencia de eventos de sus escenas.[628]

Cette revue sera dissoute par le jugement de l'association des *Hermanos Saiz* qui la considère non conforme aux normes de la littérature. Cette dissolution arbitraire est, en partie due, au contenu sarcastique de la revue qui donne à voir une réalité sociale et économique en lambeaux, qui ne sert pas le discours officiel :

> Pasó muchísimo tiempo conversando de estos mismísimos temas con Manelic Ferret y trabajo en otros proyectos, consigo trabajo en el archivo de la revista Revolución y Cultura, gracias al contacto que tenía con Silvia y su novio Boris, conseguimos hacer el primer número que tuvo la revista sobre el rock cubano. También estábamos editando la revista *Cubaneo* y buscábamos alianzas con las instituciones del gobierno para ver cómo financiar la revista, cómo

[628] *Ibid*.

> reproducirla y como ponerla a circular. Estaba estudiando historia en el curso de trabajadores de la Universidad de La Habana. Escribo todo el tiempo. Me gano el concurso de narrativa de *Revolución y Cultura*. Me invitan a una conferencia en Nueva York y traigo la revista Cubaneo como parte de mis proyectos. La gente recomendaba aquí en Nueva York, conseguir una computadora pero sabiendo cómo funcionaban las cosas allá, yo sabía que una computadora no serviría de nada. Se necesitaba una imprenta, papel y gente poniendo a mover aquello y luego distribuirlo, es decir, meterlo en el sistema. Regresé con muchísimo entusiasmo pero fue imposible. La Asociación Hermanos Saíz nos negó el dinero que existía para proyectos de cualquier tipo y luego nos invitaron a una reunión donde quisieron desmantelar el equipo de trabajo. Nos propusieron incluir otros escritores que no coincidían con nuestra estética ni con la propuesta de la revista, pero no aceptamos. Luego nos propusieron cambiarle el nombre, pero todo estaba ya planteado y bien argumentado con la editorial del primero número. No queríamos cambiarle el nombre, le venía muy bien a lo que hacíamos. Luego le propusieron a Manelic ser editora de una de las revistas de ellos, no recuerdo los nombres ahora pero Manelic dijo que no, Alejandro ya se había ido para Venezuela y yo me quedé por un rato con los originales de *Cubaneo* y viajé con ellos a Nueva York pero nunca pude hacer nada con eso. Al final nos dijeron que no era posible apoyar nuestro proyecto porque no tenía calidad literaria. Yo quise que los expertos me dijeran los parámetros para entrar en la literaturiedad pero nunca me dijeron.[629]

Le voyage aux Etats-Unis, sa position de migrante lui font prendre conscience de l'importance de l'espace et elle décide alors de rassembler ses nouvelles et de les mettre en forme comme s'il s'agissait d'un voyage à l'intérieur de l'île, alors qu'elle-même est en train de voyager à l'extérieur de l'île.

> Después fue que me imaginé un viaje, porque ya me había trasladado, estaba viviendo en otro país, y desde esa distancia me pude imaginar la estructura del libro, me imaginé un viaje por mi isla, contada a través de algunos eventos que ocurren en diferentes geografías, y claro que los lugares adonde nos lleva la narradora no son para grandes eventos ; algunos son la casa de la madre que se cae en pedazos cuando ella va a buscar el pan, o la casa de la amiga que se quema el día que ella llega a comer. Cuando construí Escenas… con los segmentos de "El diario de La Monja Roja", estaba luchando por liberarme del absurdo de la existencia de un lenguaje que es esencialmente literario. Estaba tratando de leer literatura norteamericana en

[629] *Ibid*.

> inglés y releí lo que había leído en español que más me interesó (Carson Mcculler, Faulker) en Cuba.[630]

Sa prise de distance, une fois aux Etats-Unis, lui permet d'en arriver à la construction du voyage initiatique dans *Escenas para turistas*. Ainsi, le contexte social dans lequel évolue l'auteure est primordiale quant à, l'élaboration purement littéraire de l'œuvre tout d'abord, et au processus éditorial. La séparation de son espace natal a permis l'élaboration d'une œuvre menée par la représentation des espaces et des mouvements migratoires. Tant le contexte de production des œuvres comme le contexte du processus éditorial sont fondamentaux pour comprendre les mécanismes de construction identitaire de l'auteure.

> En el momento de la edición del libro, de darle forma, era inmigrante. No sabía inglés. No tenía trabajo y mis habilidades no eran fácilmente transferibles a este sistema. Al mismo tiempo a través de Sonia Rivera Valdés me puse en contacto con escritoras que todavía son mis amigas y que pasaban por la misma inestabilidad: Margarita Drago, Yrene Santos, Eva Vázquez. Todas con sus luchas y me dieron ganas de seguir escribiendo. Finalmente pude leer a los escritores de cuya existencia supe el año que había venido a un Congreso de Mujeres del Caribe hispano en Nueva York y entonces ahora ya podía leerlos y comprender su búsqueda identitaria, su necesaria aleación con los márgenes.[631]

Contrairement à *Escenas para turistas,* la deuxième œuvre de Jacqueline Herranz-Brooks, *Mujeres sin trama* est élaborée aux Etats-Unis (à partir de 1999). Herranz-Brooks, une fois à New York, vit encore dans son passé cubain. Le fait de retracer ses aventures amoureuses, le sexe *callejero* des femmes lesbiennes, l'itinérance à travers l'île reflètent également son état d'esprit au moment où elle arrive comme migrante à New York, séparée de son père et de ses amis. La diégèse de sa deuxième œuvre nous renseigne sur son état émotionnel. Ce besoin de parler de Cuba, de revivre ces expériences traumatisantes est pour l'auteure un processus nécessaire à sa survie comme migrante. Sa nostalgie de l'île est clairement ressentie dans ses œuvres, toutefois cela ne l'empêche pas de critiquer vivement certains aspects sociaux et politiques. Lors de l'un de nos entretiens, Herranz-Brooks nous confie que les personnages de sa future œuvre évolueront à New York, ville à laquelle elle semble maintenant très attachée. Il lui aura fallu treize ans pour pouvoir passer de Cuba aux Etats-Unis, ce voyage entre les deux puissances est un symbole de déracinement. Le contexte de production de *Mujeres sin*

[630] *Ibid*.
[631] *Ibid*.

trama est particulier car l'auteure écrit son œuvre tout en proposant des extraits à des anthologies et en faisant des lectures dans les différentes associations. *Mujeres sin trama* a été révélé, avant sa publication, lors de congrès de lectures à New York, dans le cadre des manifestations organisées par l'association *Latin Around The Table* :

> Estoy terminando de montar *Escenas para turistas*, estoy enviándolo a imprenta, y estoy escribiendo y haciendo notas para *Mujeres sin trama* que todavía no se llamaba así ni es una novela sino papelitos sueltos donde voy acumulando notas que a veces escribo directamente en la computadora. Ya estoy leyendo segmentos de *Mujeres sin trama* bajo otro "working tittle" en los congresos de LART en New York y en Santo Domingo.[632]

A Cuba elle disposait de temps pour écrire : « En Cuba escribía compulsivamente todos los días, con una cercanía al evento que más nunca he podido encontrar »[633]. Ceci sous-entend clairement que sa nouvelle vie new yorkaise, où elle prépare son doctorat et enseigne comme *adjunct*, ne lui permet pas de dégager du temps pour écrire. Chez l'auteure, il semble que cette pulsion existe toujours mais elle n'a rien de comparable à celle ressentie à Cuba et se manifeste, de plus en plus, par la photographie, ses premières amours.

Très ancrée dans l'espace social, l'évolution du tissu narratif est aussi complexe que l'expérience de vie de l'auteure. Elle aime rappeler que ses œuvres sont intertextuelles, elle utilise le processus de réécriture pour les concevoir. Son œuvre est une alors une réécriture de sa propre expérience :

> Para escribir, el conflicto mayor era entre lo que es y no es considerado literario. Intenté responder a esas preguntas buscando una especie de balance en el texto que es la "técnica" de "unidad" que aprendí escribiendo con *Cubaneo*, cubaneando, hablando mierda, como decimos, imitando discursos que salen como cantinflazos porque no te pertenecen, los conoces y no los puedes articular porque te salen como fuera de contexto así que los parodias. La convicción de que existe una realidad que es representable y que es necesario llevarla al escenario, me hizo escribir y editar *Escenas para turistas*. […] Me fascina Grosz pero no me interesan ni la ambigüedad ni las constantes referencias a la llamada "alta cultura" de algunos autores porque, al final, siempre son referencias que dentro de su mismo sistema de evaluación serían '*devaluables'*.[634]

[632] Entretien avec Herranz-Brooks, *op.cit*.
[633] *Ibid*.
[634] *Ibid*.

Les lectures de Jacqueline sont étroitement liées à sa conception de la littérature comme expérience de vie. La *ficcionalización* de sa mémoire et la réecriture de ses expériences, de ses lectures lui permettent de (re)construire son identité personnelle, de construire un « je », façonné par le contexte social et culturel.

III-2.3 Textes et images

La photo, pour Herranz-Brooks, est fondamentale dans la mesure où il s'agit de sa formation initiale. La technique est également appliquée dans ses œuvres littéraires où les espaces visuels structurent les personnages.

Herranz-Brooks, à travers ses œuvres tente de rendre visibles et palpables ce qu'elle décrit, suivant ainsi des procédés photographiques. C'est en mars 2014 que son projet d'exposition entre texte et image est mis en place à la galerie du York College. L'exposition *Maldita pared : fotografias y texto de Cuba/New York* donne à voir des photos prises à Cuba, lors de son voyage en 2006, suite à la mort de son père, puis en 2013. Elle y insère également des photos de New York, ville où elle vit depuis plus de dix ans. Elle décrit son exposition de la manière suivante :

> Una exploración interactiva a partir de construcciones autoficcionales, que he ido creando durante mi búsqueda de una narrativa dentro de la historia de descolonización y supervivencia, bajo la presión de crisis económicas impuestas a Cuba, mi país de origen, por las políticas gubernamentales que continúan impactando mi lucha por sobrevivir aquí, en Los Estados Unidos de América. […] Esta exposición incluye imágenes de Nueva York, la ciudad donde me he ido convirtiendo de a poco en una lectora obsesiva de lo que encuentro escrito en los espacios públicos, e imágenes de Cuba así como fragmentos de textos donde he imaginado mi ciudad natal, La Habana. *Maldita pared* es el título de un bolero, compuesto por el puertorriqueño Roberto Angleró, que habla de imposibilidades y de separación. Para mí una pared significa las dificultades alrededor de la caída del muro de Berlín, que terminó con la circulación del material fotográfico desde la Alemania democrática a la Cuba socialista. *Maldita Pared* es una metáfora del embargo y de las crisis económicas que de tantas maneras han determinado el rumbo de mi historia de vida. Así mismo es una analogía de las paredes donde, en esta ciudad, la gente disiente y se expresa contra la gentrificación o la explotación de los recursos naturales. Esta instalación interactiva es una puerta para abrirse a la autofiguración. Delante de esta pared puedo imaginar mi isla ficcionalizándola para comunicarme, a través de fragmentos y accidentes, con otros. Generalmente levantar una

> pared puede significar construir una barrera para mantener afuera a aquellos que no pertenecen. Existen leyes para mantener identidades marginales y para no dejar que los inmigrantes pertenezcan. Si en esta pared cada uno de nosotros garabatea aunque sea un poco de significado podremos transformarla en una posible entrada a la comunicación con el otro lado. Al dejar nuestras huellas estas se convierten en un mensaje; es la manera de otorgarle voz y expresar nuestras subjetividades.[635]

L'écriture textuelle et photographique de Herranz-Brooks est personnelle et expérimentale, elle y aborde les conflits sociaux et politiques entre Cuba et les Etats-Unis en dressant un portrait de personnages dévastés intérieurement, à son image, partagée entre deux espaces.

Herranz-Brooks publie également une œuvre hybride[636] où elle mêle des extraits de *Mujeres sin trama* et des photos prises lors de son voyage à La Havane en 2013. Elle crée le concept du « livre accordéon » qui représente une page de son livre imprimé sur les photos prises lors de son voyage en 2013. La superposition des matières, des époques et des genres nous renseigne sur l'aspect expérimental de la création artistique de l'auteure :

> I am interested in creating the illusion of a journal because I consider them the best space for formal experimentation. Journals allow me to build a sequence of events that fictionalize my memory. The obsession for creating sequential stories of real events comes from having always considered myself a marginalized subject in search of her history. In a sequence of three trips taken during my 2013 summer visit to my city of Havana, I photographed what was there from the back seat of a 1950s American Sedan cab. The photographs from this 10-Cuban-pesos cab (called Almendrón because of the shape of the car) are superimposed on pages torn from my published novel *Mujeres sin Trama* in which I described some places and situations I experienced in late 1990s Havana. On top of these self-narrations, I printed a sequence of 232 photographs (one on each page of the novel), taken in automatic setting through the cab window, in order to explore reading and question how we process and access information.
>
> The reorganization of my novel's pages in an accordion form inspired me to extract words and phrases from certain pages in hopes of beginning new stories reimagined and oriented, once more, for traditional reading. Those new pages of my work in progress are tacked to the wall.[637]

[635] Blog *La Tarea*, *op.cit*.

[636] L'ouvrage *Viaje en almendrón* a été publié en 2015.

[637] Extrait de son blog La Tarea.

Page du livre accordéon, *Viaje en Almendrón*

Figure 9

Cette expérimentation écrite et picturale permet à l'auteure d'unir l'acte d'écriture, qui passe par la « ficcionalisation » de la mémoire, et la prise de vue instantanée, la pulsion de l'instant de la photographie. Remarquons que dans les entretiens, Herranz-Brooks considère l'acte d'écrire comme une pulsion. C'est donc à travers l'écriture des espaces textuels et picturaux qu'elle se (re)construit en tant qu'auteure de la diaspora cubaine à New York.

La prise de parole des femmes, cubaines, lesbiennes, migrantes *latinas*, parfois en marge de la société, est un acte de résistance à l'acculturation, à l'hégémonie des standards littéraires et à un système de pensée, qu'il soit cubain ou nord-américain, hétérocentré.

IV- Se construire dans un espace fragmenté

IV-1 Ecriture féminine, féministe, lesbienne ?

Lorsque Simone de Beauvoir définit l'écriture féminine dans *Le deuxième sexe*, elle le fait dans les termes suivants :

> Il est connu que la femme est bavarde et écrivassière ; elle s'épanche en conversations, en lettres, en journaux intimes. Il suffit qu'elle ait un peu d'ambition, la voilà rédigeant ses mémoires, transposant sa biographie en roman, exhalant ses sentiments dans des poèmes.[638]

En utilisant des termes dépréciatifs et en confinant l'espace de création littéraire féminin a l'intime, Simone de Beauvoir ne fait que reproduire un système de pensée social. Cette réflexion du début XX^{ème} permet d'affirmer qu'il existe une corrélation entre la femme sociale et la femme littéraire et que sa position de subordonnée dans la société patriarcale et machiste est transposée dans le champ littéraire. Aussi est-il important de redonner une place a la femme dans la société et, par extension, dans l'univers littéraire ainsi que d'ouvrir l'espace littéraire de la femme à la sphère sociale.

Les biographies autofictives dans *Las Historias prohibas de Marta Veneranda* de Rivera-Valdés renvoient, certes, aux expériences intimes, honteuses et difficilement avouables des personnages féminins mais il s'agit également d'une subversion. En effet, ces confessions sont manipulées par Marta Veneranda, la narratrice extradiégétique et narrataire intradiégétique des œuvres. Nous ne sommes pas, à proprement parler, dans l'intimité racontée mais dans l'intimité manipulée. De même, chez Herranz-Brooks, la structure de *Mujeres sin trama* laisse penser qu'il s'agit d'un roman initiatique mais les titres de chaque partie sont finalement des parodies puisqu'ils sont répétitifs et ne renseignent pas sur les actions de la protagoniste. Par exemple, les titres « Tania et Pedro » ou encore « Angela y Sara » et « Sara et Angela » sont uniquement des noms de personnages. De plus, les numéros de chapitres ne suivent aucun ordre chronologique ; c'est ainsi que le premier chapitre « Ilustraciones que me gustaron con música brasileña » porte le numéro onze. Le lecteur doit, lui-même, reconstruire la structure du texte et être attentif afin de ne pas se perdre dans le tissu narratif. Chez nos auteures, l'intimité de la femme est (dé)voilée mais aussi subvertie dans la mesure où il existe une manipulation du récit et un désordre narratif qui sollicite la participation active du lecteur.

Faire entrer l'écriture de nos auteures dans une catégorie semble assez périlleux. Peut-on parler d'écriture féminine, féministe ou encore lesbienne pour qualifier les œuvres de notre corpus ? Cette sectorisation ne revient-elle pas à faire émerger une particularité féminine opposée au masculin, revenant ainsi à cautionner la binarité du système de genre ? L'écriture

[638] De Beauvoir Simone, *Le deuxième sexe*, Tome I, Gallimard, 1973.

féminine est-elle compatible avec les théories *queer* qui visent à détruire ce système dichotomique ?

Les œuvres du corpus sont des œuvres écrites par des femmes mais il nous paraît inopportun de parler d'écriture féminine[639] car cela reproduirait les oppositions féminin/masculin, sexe/genre, homo/hétéro contre lesquelles les auteures luttent. La bisexualité de la plupart des personnages chez Sonia Rivera-Valdés pourrait être perçue comme une difficile sortie du placard et comme un moyen d'effacer les frontières entre homo et hétéro. L'écriture n'est pas féminine dans la mesure où il faudrait définir des critères d'identification ou des paramètres qui rendraient compte de la féminité de l'écriture. Ces critères pourraient être thématiques (intimité, repli sur soi, exaltation des sens, amour) ou stylistiques (emphase, prose poétique, sensibilité phonique, subtilité des termes, vocabulaire mesure). Or, cela reviendrait à transposer les stéréotypes de genre masculins/féminins dans le champ littéraire. Une étude a été menée par Van dan Heuvel Laetitia pour savoir s'il était possible d'identifier une écriture féminine. Cinquante-huit étudiants ont répondu à la question « ¿Es posible identificar la escritura femenina en los textos argumentativos, no literarios ? »[640] Elle conclut que les étudiants tentent de faire correspondre leurs représentations sociales du féminin et masculin avec le texte. C'est ainsi que les textes qui traitent des femmes, des textes très intimistes ou encore ponctués de réactions émotionnelles sont attribués aux femmes. Mais nos auteures refusent d'être catégorisées « écriture féminine », de par leur travail de déconstruction narrative, notamment chez Jacqueline Herranz-Brooks. Le style télégraphique et souvent cru ne correspond pas à la représentation sociale de l'écriture féminine[641].

Aussi vaut-il mieux définir l'écriture de nos auteurs comme étant féministe au sens où l'entend Teresa Garbi dans « Sobre la necesidad de una literatura feminista »[642] :

---

[639] « The concepts of *écriture feminine* (woman's writing) and *le parler femme* are associated with the feminist theorist Luce Irigaray and her attempt to inscribe the feminine or, as she would see it, to write the unwritable », Baker Chris, *The Sage dictionary of Cultural* Studies, Sage, 2004, p.57.

[640] Van dan Heuvel Laetitia, « ¿Podemos identificar la escritura femenina? » dans Millán Munio M. A., Ibeas N. (dir.), *La conjura del olvido : Escritura y feminismo*, Icaria, 1997, p.583.

[641] « Compro drina a seis pesos cada una, y me voy a descargar con Ela, hasta las cinco de la tarde. Nos metemos tres –cuatro – seis – las machacamos – con algo bajan. […] Cada una con cada otra en el mismo lugar. Yo con esta mujer que detesto e insiste sobre mi voluntad y deja recados y notas huecas por debajo de la puerta cuando me ausento ». Herranz-Brooks, *op,cit*., 2003, p.77.

[642] Article se trouvant dans l'ouvrage suivant : García Larranga María Asunción, Ortiz Domingo José (eds.), *El eco de las voces sinfónicas : Escritura y feminismo*, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2008, 533p.

> Entendemos por literatura feminista aquella que debe romper con moldes estéticos y sociales caducos, la que excluya topics sobre la relación hombre-mujer. En ella no cabe un modelo conservador, masculino, de la mujer, caracterizado por la reclusión, el silencio, la pasividad, la falta de reflexión y la incapacidad para la abstracción y la filosofía, la sobrevaloración del amor y, por tanto, la dependencia del hombre.[643]

En effet, nos deux auteures déconstruisent pour mieux reconstruire. Elles s'éloignent des clichés sur l'écriture féminine et s'intègrent inévitablement dans l'écriture féministe puisqu'elles tentent de redonner une place à la femme au sein de la société. Chez Sonia Rivera-Valdés, il s'agit de donner une place sociale au sujet immigré, qui de plus, est dominé par un mari, souvent violent. Chez Herranz-Brooks, la femme est au centre de toutes les actions et est autonome. L'homme est souvent relégué au second plan ou devient l'esclave des femmes, tel est le cas de Pedro, esclave sexuel de Tania.[644]

Sonia Rivera-Valdés donne une définition de ce qu'elle entend par féminisme :

> Cuando escribo, pienso mucho en las mujeres […] Tal vez, lo más importante de cuando me ubico en quienes van a recibir lo que escribo, es la premisa de que no debo poner una letra desde una postura machista. Llegar a la conciencia de que debemos desterrar el machismo-tan predominante aun en nuestra cultura-, es un camino más hacia la emancipación de los latinos.[645]

La particularité des œuvres du corpus est qu'elles traitent de la thématique lesbienne. Chez Sonia Rivera-Valdés les femmes cubaines vivant aux Etats-Unis ont des relations sexuelles avec d'autres femmes, souvent des Cubaines qui vivent sur l'île. La plupart du temps elles sont mariées mais peu satisfaites par leur vie sexuelle souvent à cause du peu de créativité de leurs maris. Ces femmes sont, le plus souvent, bisexuelles, comme Lázara qui après avoir eu de nombreuses relations lesbiennes, se marie avec Ernesto. Peut-on alors parler de littérature lesbienne, d'écriture lesbienne ? Si tel est le cas, dans quelles mesures ? Existe-t-il une écriture lesbienne différente de l'écriture féministe ou bien sont-elles complémentaires ? Afin de répondre au mieux à cette question, je reprendrai la définition de Lilian Faderman sur la relation lesbienne :

---

[643] *Ibid*., p.129.

[644] Herranz-Brooks, *op.cit*., 2011.

[645] Entretien avec Sonia Rivera-Valdés, *op.cit.*

> « lesbian » describes a relationship in which two women's strongest emotions and affections are directed toward each other. Sexual contact may be entirely absent. By preference the two women spend most of their time together and share most aspects of their lives other.[646]

Ainsi la relation sexuelle n'est pas primordiale dans la littérature à thématique lesbienne. Dans « Caer en la cuenta » (1997) ou encore « Como en la cárcel » (2003), les femmes personnages n'ont pas de relation sexuelle mais elles échangent des regards ou encore partagent leur temps ensemble. C'est sur cette notion d'échange, de relation-partage que Faderman insiste et elle est, à mon sens, essentielle dans les œuvres de Sonia Rivera-Valdés et Jacqueline Herranz-Brooks. Toutefois la sexualité lesbienne n'est pas à bannir au risque de reproduire le tabou des décennies passées sur le sexe entre femmes.

On ne peut, à proprement parler, dire qu'il existe une écriture lesbienne car cela supposerait d'établir des critères de reconnaissance qui se baseraient sur l'identité sexuelle de l'auteur ou du lecteur. On ne peut pas écrire lesbien ni féminin car nous sommes, ici, dans le domaine des représentations sociales, conditionnées par des siècles de patriarcat. En revanche, il est possible d'écrire féministe car il s'agit d'un engagement politique et social. De plus, la femme lesbienne n'existe que dans le contexte culturel et historique, il n'y a pas d'essence lesbienne, c'est pourquoi on ne peut pas parler d'écriture lesbienne tout comme on ne peut parler d'écriture féminine. Les catégories en fonction du sexe biologique ou encore de l'orientation sexuelle sont des revendications nécessaires pour créer un espace de visibilité, toutefois, il existe certaines limites. En effet, ces catégories occultent, parfois, le « moi intérieur » qui ne peut correspondre parfaitement à une catégorie. C'est le cas pour nos auteures.

Bonnie Zimmerman reprend la question de Lanser : « When is a text a "lesbian text" or its writer a "lesbian writer" » ?[647] et nous donne des pistes de réflexions tout en proposant une définition du texte lesbien :

> The critic will need to consider whether a lesbian text is one written by a lesbian (and, if so, how do we determine who is a lesbian?); one written about lesbians (which might be by a heterosexual woman or by man); or one that expresses a lesbian « vision » (which has yet to

[646] Faderman Lilian. *Surpassing the Love of Men: Romantic friendship and love between women from the Renaissance to the present*, Londres : The Women's Press, 1981, 496p.

[647] Wolfe Susan J., Penelope Julia, (eds.) *Sexual practice, Textual theory: Lesbian Cultural Criticism*, Cambridge, Mass : Blackwell Publishers, 1995, p.39.

> be satisfactorily described). But, despite the problems raised by definition, silence, and coding, and absence of tradition, lesbian critics have begun to develop a critical stance.[648]

Cette réflexion est intéressante puisque les auteures du corpus traitent de la thématique lesbienne mais leurs expériences de vie, très différentes, se retrouvent dans leur écriture. Sonia Rivera-Valdés a été mariée à un homme, a construit une famille et se considère comme une femme bisexuelle qui tombe amoureuse d'une personne et non d'un sexe, à l'image de ses personnages. Chez Herranz-Brooks, l'ambivalence n'existe pas, elle se sent lesbienne et ses personnages ne se posent aucune question quant à leur orientation sexuelle. Cette différence de perception de l'homosexualité féminine peut être due à l'écart générationnel entre les deux femmes mais aussi, plus simplement, à un ressenti, une expérience différente. L'expérience lesbienne n'est pas unique, elle est aussi différente qu'il y a de personnes sur terre.

Il convient alors de parler d'une « esthétique lesbienne ». Dans le deuxième chapitre de *Salida del armario*, Pertusa Seva, l'auteure tente de donner les caractéristiques de cette esthétique lesbienne : les silences, l'intimité, les vides reflètent les modes de pensées des personnages soumis au système dominant ; l'affirmation de son lesbianisme est alors un acte de langage performatif. Pertusa définit l'esthétique lesbienne de la manière suivante :

> En esta estética [lesbiana], la falta de linealidad del discurso, la fragmentación de las estructuras gramaticales, la presencia continua de neologismos entre otras características sobresalientes en el texto, lejos de proclamar la existencia de elementos definitorios de un estilo determinado, serán sólo parte de las estrategias de repetición de ciertos arquetipos, imágenes, símbolos, silencios empleados por la autora para hacer visible la experiencia lesbiana. La estética lesbiana emplea la escritura como una herramienta de representación del sujeto lesbiano no re-creado con anterioridad.[649]

C'est ainsi que l'on peut reconnaître des symboles propres à nos deux auteures mais aussi plus largement à l'esthétique lesbienne. Nous pensons notamment à la récurrence des fenêtres, des interstices entre espace fermé et ouvert qui symbolisent l'expérience du *coming out* des femmes lesbiennes. Par exemple chez Sonia Rivera-Valdés, Martirio et Rocío font l'amour dans une chambre où les rideaux sont toujours tirés par peur d'être découvertes. Chez Jacqueline Herranz-Brooks, les femmes font parfois l'amour dans la rue où dans les parcs. Elles évoluent dans un espace totalement ouvert mais pas par choix, elles ont été jetées hors

[648] *Ibid*., p.41.
[649] *Ibid*., p.99.

du foyer. La chambre de Tomasito est sans fenêtre ce qui contraste avec la chambre de Victoria qui a des fenêtres par lesquelles elle exhibe ses relations sexuelles. La fenêtre peut être un moyen de cacher ou, à l'inverse, un moyen de s'affirmer.

Le développement d'une esthétique lesbienne chez nos auteures, suivant une mise en forme différente chez Rivera-Valdés et Herranz-Brooks, renforce la singularité de la voix narrative qui représente un point d'intersection entre différentes identités : narrative, sexuelles, ethnique, personnelle et sociale. C'est justement la construction de ce « je » protéiforme qui permet de concevoir l'identité cubaine autrement que politique. Elle défie la « politización » de l'identité cubaine en mettant en avant leur identité sexuelle et sociale et surtout en se mettant en marge du système littéraire (en tant qu'auteure) et en mettant leurs personnages en marge du système hégémonique, du *mainstream*.

IV-2 Cubaine, latina, lesbienne, bisexuelle, cubaméricaine…

Cette voix narrative représente une « puissance d'agir » ou « capacité d'agir » (Butler) appelée *agency*[650] qui permet aux individus (auteures) de se réaliser dans un espace fragmenté entre Cuba et New York. La notion d*'agency* en philosophie morale est liée à l'éthique tandis qu'en études de genre, ce concept est utilisé par Butler pour désigner la force créatrice des voix subalternes.

Selon Judith Butler le corps institue le genre dans la mesure où il répète les normes sociales et politiques. Elle insiste sur la notion de performativité du genre :

> L'idée que le genre est performatif a été conçue pour montrer que ce que nous voyons dans le genre comme une essence intérieure est fabriquée à travers une série ininterrompue d'actes, que cette essence est posée en tant que telle dans et par la stylisation genrée du corps.[651]

Les œuvres de notre corpus s'inscrivent dans le féminisme subversif de Judith Butler qui rend nécessaire le fait de repenser les catégories de l'identité dans le cadre des rapports de genre qui sont inégaux.

---

[650] En sociologie l*'agency* est définie de la manière suivante : « Structure and agency forms an enduring core debate in sociology. Essentially the same as in the Marxist conception, "agency" refers to the capacity of individuals to act independently and to make their own free choices, whereas "structure" refers to those factors (such as social class, but also religion, gender, ethnicity, subculture, etc.) that seem to limit or influence the opportunities that individuals have ». Bandura A., *Social cognitive theory : an agentic perspective*. Annual review of psychology, 52, 1-26, 2001.

[651] Butler Judith, *Trouble dans le genre : le féminisme et la subversion de l'identité*, p.36.

Nos auteures, par le biais de leur écriture caractérisée par l'esthétique lesbienne, et de revendication féministe, créent une voix narrative en dehors des structures hégémoniques, littéraires et sociales. Cette marginalité est liée aux espaces dans lesquels elles évoluent : nous parlons d'espace fragmenté pour évoquer l'espace de l'entre-deux ; cet espace transculturel crée par les auteures *latinas* qui évoluent entre Cuba et New York.

Cette « capacité d'agir » dans l'espace fragmenté se traduit par l'écriture et par la publication en espagnol, aux Etats-Unis. Publier en espagnol est un défi au quotidien, ainsi la création de la maison d'édition Campana est une activité extra-littéraire qui traduit cet engagement pour les *latin@s* à New York. Le maintien de la langue d'origine est un véritable défi dans un pays où la langue anglaise est considérée comme le *mainstream* de la littérature. La capacité d'agir passe inévitablement par le langage et par les actes locutoires. La performativité du genre est liée aux actes performatifs du langage ; c'est pourquoi les discours qui déstabilisent les normes dans les œuvres permettent également de repenser les catégories sociales et sexuelles.

De plus la création de *Latin Around the Table* (LART) association créée par Sonia Rivera-Valdés, Herranz-Brooks et Paquita Suárez Coalla, en 1999, a pour vocation de diffuser la culture hispano et latino-américaine à New York. Les nombreuses lectures qui se déroulaient au *Barnes and Noble* (avant sa fermeture) d'auteurs *latinos* plus ou moins connus permettaient de diffuser un savoir *hispano* et de créer une communauté autour de l'art (qu'il soit littéraire ou pictural). L'association agit également sur le plan universitaire avec l'organisation de plusieurs congrès internationaux[652].

L'œuvre littéraire dépasse la dimension personnelle et écrite pour s'inscrire dans un système d'échanges, de communications où les *latin@s* se regroupent autour des lectures. Ces assemblées autour de la littérature permettent de comprendre les intérêts de nos auteurs et leur conception de leur littérature activiste. J'entends par activiste, non pas l'activisme politique, mais plutôt un activisme communautaire et identitaire dont le but premier est de reconnaître la qualité de la production littéraire en espagnol aux Etats-Unis et, par la même, de sentir plus fortes. Cet activisme est un moyen de se construire dans un espace différent de ses origines.

[652] La primera lectura de LART, Jacqueline estaba. Llegó en junio del 1999 y en octubre de 1999 empezamos a hacer las lecturas. Era en una galería. Participaron muchos escritores y escritoras latinos. La gente iba a leer, se hace un poster, un público en un *Barbes and nobles*, donde está ahora el Century 21. Y llevaba libros para vender ese día. Siempre hacíamos una recepción con vino. Hora ya no tenemos porque estaba agotada. Invitar a la gente, preparar los posters, organizar la recepción con la comida. Hicimos cuatro conferencias grandes. Tres aquí y una en República Dominicana. Entretien avec Rivera-Valdés, *op.cit*.

Les œuvres de notre corpus ont une dimension extra-littéraire dans la mesure où elles s'intègrent dans un processus de reconnaissance identitaire plus large qu'une quête personnelle ; elles s'inscrivent dans une quête identitaire commune à d'autres *latin@s* de New York. Je n'élargis pas, ici, aux Etats-Unis car la ville de New York joue un rôle fondamental dans leurs œuvres et il est impossible de comparer avec d'autres espaces des Etats-Unis comme la Floride où la politisation de l'identité est poussée à l'extrême. Les auteures cherchent à s'éloigner de cette identité politique, de cette étiquette « dissidente » ou « exilée » qui est attribué aux Cubains de Floride. Nos auteures sont des « migrantes », des sujets nomades qui cherchent une reconnaissance littéraire et sociale à travers leur écriture, en même temps qu'elles reconstruisent leur identité personnelle dans un espace fragmenté. A ce propos Rivera-Valdés insiste sur la particularité de New York et sur la complexité de l'identité ressentie :

> El vínculo de los latinos con su nacionalidad es a veces demasiado ilusorio para su realidad, porque, como Lourdes Casals, se sienten demasiados neoyorkinos para ser habaneros o dominicanos, o demasiado habaneros y dominicanos para ser neoyorkinos […] afianzarse espiritualmente en el país propio es bueno, pero hay que trascender. La literatura, por ejemplo, tiene que apropiarse de la riqueza que aportan al lenguaje los neuyorricans y el resto de los grupos. [653]

Pour Herranz-Brooks se placer au centre d'une communauté comporte des avantages et des inconvénients, c'est justement cette ambivalence qui est intéressante du point de vue de la construction identitaire, de la construction de la subjectivité :

> Creo que, como dice Angelica Liddell al hablar de su teatro de la pasión, reconocer la experiencia personal como fuente de inspiración y de creación es un triunfo de la subjetividad […] He aprendido las ventajas y las desventajas de encontrar un colectivo sobre el que se habla, pero que es también un espacio desde donde se articula una individualidad, una subjetividad.[654]

Au-delà de l'identité lesbienne et bisexuelle, c'est l'identité marginale, périphérique qui est au cœur des œuvres de notre corpus et au cœur des expériences des auteures. A ce sujet, Butler rappelle également qu'à force d'insister sur la catégorie femme, on oublie les multiples

[653] Mabel Machado, *op.cit.*
[654] Entretien avec Herranz-Brroks, La tarea, *op.cit*.

intersections[655] culturelles, sociales et politiques qui influencent également la construction identitaire.[656] Cette superposition des catégories afin de comprendre qui est le « je » permet de s'approcher au plus près de la construction identitaire de nos auteures, toutefois Rivera-Valdés iniste sur la complexité de l'identité ressentie :

> En mi caso particular, me identifico como latina, pero soy cubana, para mi son dos cosas distintas. Una escribí que era latina por el día, porque duele cuando otros cubanos miran con desprecio a otros latinos. Pero cuando llego a mi casa por la noche soy cubana. Cuando me acuerdo de mi abuela que esta enterrada en Santa Clara, cuando no me tengo que defender de nadie soy cubana, te fijas que complejidad.[657]

La notion de marginalité est chère aux auteures de notre corpus qui se sont toujours senties en marge du système. Pour Rivera-Valdés, ses rapports difficiles avec sa mère, sa position de subordonnée au sein de son couple à Cuba, migrante *latina* aux Etats-Unis, à Porto Rico, auteure autodidacte qui s'est formée tardivement, évolution de son orientation sexuelle, ses relations avec des femmes plus jeunes représentent une accumulation d'expériences qui ont permis de construire son « je » social et littéraire. Concernant Herranz-Brooks, sa vie dans la rue pendant plus d'un an, le rejet de son lesbianisme par sa mère, sa passion pour la photo, son caractère rebelle, ses engagements dans la revue *Cubaneo*, son expérience de migrante à New York, sa difficile intégration dans le milieu littéraire, ses réflexions autour du mélange entre texte et image font d'elle une auteure et une femme en marge du *mainstream*. Son objectif est d'ailleurs de : « inscribirse en un texto no sólo para

[655] La notion d'intersection a été développée par les femmes issues du *Black Feminism* dans les années 80 dans le but d'ajouter la notion de race et surtout dans le but d'élever une voix minoritaire au sein du *mainstream* féministe blanc et hétérosexuel issus du *Women Lib* des années 70. Soulignons l'apport de deux femmes noires bell hooks et Angela Davis. Le terme « intersectionnality » est employé pour la première fois par Kimberly Crenshaw en 1991 qui a étudié les imbrications entre les différents rapports sociaux de classe, race et sexe ayant comme point commun un système de domination. Dans un texte fondateur publié en 1991, la juriste Kimberlé W. Crenshaw propose pour la première fois le concept d'intersectionnalité pour appréhender les législations américaines qu'elle juge inefficientes en regard des besoins exprimés par les femmes noires victimes de violence conjugale. « Les recoupements évidents du racisme et du sexisme dans la vie réelle – leurs points d'intersection - trouvent rarement un prolongement dans les pratiques féministes et antiracistes ». Kimberlé W. Crenshaw (2005 : 53) Dès lors, ce concept apparaît comme un outil d'analyse pertinent, d'une part, pour comprendre et répondre aux multiples façons dont les rapports de sexe entrent en interrelation avec d'autres aspects de l'identité sociale et, d'autre part, pour voir comment ces intersections mettent en place des expériences particulières d'oppression et de privilège.

[656] Butler Judith, *op.cit*., p.80.

[657] Entretien avec Mabel Machado, *op.cit*.

sensibilizar a otros lectores, sino también para que existan modelos literarios que describan los márgenes desde el 'yo' mismo no como patologías o casos de estudios ».[658]

Existe-t-il une identité prédominante ? Etre Cubaine signifie que l'identité politique prend une place prépondérante dans la construction du sujet ; toutefois les auteures se détachent de cet héritage historique et repensent l'identité culturelle cubaine en fonction de leur position de minorité ethnique et sexuelle. A travers l'écriture, elles reconstruisent leur identité personnelle mais aussi sexuelle, sociale, politique et culturelle. En tant que *latina* de New York, lesbienne, femme elles revendiquent une identité autre et déstabilisent les rapports de domination.

La subjectivité nomade, au sens où l'entend Rosi Braidotti, chez Rivera-Valdés et Herranz-Brooks est la synthèse de leurs multiples expériences, ici et là, de leurs multiples identités ressenties. C'est donc à travers la fictionnalisation de leurs expériences, par la (ré)écriture et/ou la photo, que les auteures de notre corpus se réalisent et continuent de se réaliser dans l'espace fragmenté cubain-newyorkais.

[658] Entretien avec Herranz-Brooks, Revista digital *Mujeres*, *op.cit*.

CONCLUSION

Nous avons tenté d'aborder les identités d'un point de vue multiple afin d'en rendre la complexité. L'expérience des auteures est vue comme matière narrative, récit de vie qui renseigne sur un contexte social et politique. Dès le premier tiers du XX^{ème} siècle, des auteures comme Gabriella Garbalosa et Rodríguez Acosta ont abordé un thème, jusque-là tabou : l'homosexualité féminine à travers le prisme de l'amitié.

A l'issue de la Révolution Cubaine et de l'arrivée de Fidel Castro au pouvoir, s'initie une période d'austérité culturelle (*Quinquenio Gris*). Il faut donc attendre les années 90, marquée par la Période Spéciale à Cuba, pour assister à une ouverture culturelle et à une augmentation de la production littéraire féminine. La thématique de la sexualité est alors au cœur des œuvres des *novísimas* et *post-novísimas*. Ces auteures redonnent à la femme une position centrale à travers la découverte du corps et de la sensualité.

Une des particularités de la littérature cubaine est la production dans et hors de l'île. En effet, les auteures de notre corpus, à l'image de bien d'autres, appartiennent à la diaspora cubaine de New York. Cette réalité historique et géographique ancre les œuvres des auteurs de la diaspora dans deux espaces ou plutôt dans un espace de l'entre-deux. Les Cubano-américains remettent en question la notion d'identité nationale, en la déplaçant vers une identité (trans)nationale tout en superposant les questions relatives aux identités sexuelles et ethniques dans le but de déstabiliser les catégories existantes. Les œuvres de notre corpus sont « déterritorialisées », pour reprendre l'expression de Derrida. Toutefois, la diaspora cubaine aux Etats-Unis n'est pas la première communauté *hispana* à avoir remis en question les systèmes hégémoniques qu'ils soient sexuels (hétérosexualité), politiques (le patriarcat) ou encore culturels (académisme littéraire). En effet, les *chicanas* à l'image de Cherríe Moraga ou encore Gloria Anzáldua ont déjà mis en lumière ces multiples oppressions dont souffrent les femmes lesbiennes issues de minorités ethniques.

Pourquoi les auteures auraient-elles choisi alors l'autofiction plutôt que l'autobiographie ? Force est de constater que l'autofiction laisse davantage de liberté à la création littéraire, l'écrivain n'est pas enchaîné à un pacte autobiographique où l'objectivité doit être respectée. De plus, cette conception de la littérature est en parfait accord avec la vision littéraire des auteures qui font de constants va-et-vient entre fait social, personnel et fiction. Selon elles, on

ne peut différencier l'expérience de l'auteur de sa création. Les œuvres dépendent de « l'expérience socialisatrice de l'écrivain »[659]. En accord avec les auteures, nous avons donc retenu le terme « autofiction » pour nous référer aux œuvres du corpus, dans la mesure où l'écriture a pour objectif une quête identitaire personnelle qui passe par la fictionnalisation de leurs expériences.

La première partie de nos travaux a permis de pénétrer les arcanes de l'intimité et du désir féminin des autofictions de Sonia Rivera-Valdés et Jacqueline Herranz-Brooks. Elles sont parvenues à redéfinir les contours du corps féminin en utilisant un langage et des codes en marge des normes patriarcales. Le premier chapitre porte sur l'intimité sexuelle et sentimentale que les femmes dévoilent sans détour. Ce jeu entre voiler et dévoiler l'intimité engage les personnages mais aussi le lecteur. En effet, celui-ci se retrouve souvent spectateur de scènes sexuelles auxquelles il prend part sans le vouloir. Il est alors mis en position de voyeur qui contemple les ébats sexuels entre femmes.

Chez Herranz-Brooks, l'intimité du personnage-narrateur qui dit *yo* ne se réduit pas à son espace personnel. A travers sa perception intime, elle décrit les travers de la société, ce double discours partagé en image publique et réalité. L'intime et le politique sont étroitement liés dans ses œuvres. L'état animique de la narratrice de *Mujeres sin trama* correspond à une période de vie propice aux découvertes : l'adolescence. En effet, l'expérience de Victoria dépasse les préjugés sociaux (relation lesbienne) et moraux (relation incestueuse) pour vivre sa première expérience, phase de découverte utile à toute construction identitaire.

Une des particularités des œuvres est le traitement des espaces. En effet, les espaces géographiques constituent une matière textuelle qui construit la profondeur des personnages et donne à voir cette ambivalence de la construction du sujet lesbien en fonction du binarisme intérieur/extérieur[660]. La relation spatiale entre sphère privée et publique participe à la construction des personnages homosexuels. Cette dynamique entre les espaces rend cette ambivalence identitaire liée au déchirement entre Cuba et les Etats-Unis.

[659] Expression du sociologue Bernard Lahire.

[660] L'espace dans les œuvres de notre corpus est intimement lié à la construction psychologique des personnages, notamment pour les femmes lesbiennes qui évoluent entre espace privé et espace public, entre un « inside » et un « outside », selon Diana Fuss, qui matérialise leur *coming out*.

La plupart des narratrices sont des femmes qui placent le désir sensuel et sexuel du corps au centre de leurs récits. Ce « continent noir »[661], s'éclaircit à la lumière des sensations expérimentées par les corps, laissant entrevoir, par transparence, les contours du désir féminin sous toutes ses formes. Toutefois la construction du corps cubain ne peut s'envisager que dans une perspective diachronique où corps sexué et corps national s'imbriquent l'un dans l'autre.

Dans le deuxième chapitre, nous avons dressé une cartographie du désir féminin qui met le corps au centre de la réflexion identitaire. Sa représentation chez les auteurs cubains et/ou cubano-américains, et parfois même féminin, est souvent liée à une image fantasmée de la femme répondant aux canons du désir issu du système patriarcal et hétérocentré des sociétés cubaine et américaine. Or, chez nos auteurs le corps n'est plus idéalisé mais plutôt désacralisé. Cette tendance inverse permet de redonner au corps de la femme une réalité qui n'est pas celle qui découle du système hétérocentré. Rivera-Valdés et Herranz-Brooks lui redonnent une singularité dans la mesure où le profil de leurs personnages ne correspond pas aux codes érigés par la société.

Le corps dans les œuvres est pensé en deçà des limites sociales puisqu'il ose l'hybridité ; il ose la confusion entre masculin et féminin. Des hommes homosexuels ont besoin de visionner des scènes érotiques hétérosexuelles pour augmenter leur libido avec leur partenaire, des femmes mariées tentent l'aventure lesbienne sans s'y abandonner complètement dans les œuvres Rivera-Valdés. L'auteure tente de libérer le corps et les désirs de la femme des conventions sociales qui façonnent leur sexualité. Toutefois il semblerait que chez Rivera-Valdés le processus de libération se fait tout au long de ses œuvres. Dans sa première œuvre, *Las historias prohibidas*, les femmes qui tentent l'aventure lesbienne se confient à une psychologue et souvent ne renouvellent pas l'expérience. Cette culpabilité n'est pas anodine et renvoie à une pression sociale dont souffrent les personnages et, sans doute même, dont a souffert l'auteure qui a été mariée à un homme pendant de nombreuses années. En revanche dans sa dernière œuvre, *Rosas de Abolengo*, l'histoire qui est confiée à Marta Veneranda, la psychologue, n'est plus en relation avec l'expérience lesbienne mais plutôt avec un conflit personnel lié au déracinement de la narratrice qui a été privée de son enfance à Cuba. C'est donc une quête identitaire plus large qu'entreprend la narratrice. Dans cette dernière œuvre, la culpabilité quant à la relation lesbienne a complètement disparu : les personnages ont évolué et ont dépassé la pression sociale au point de s'affirmer tel qu'ils sont. En revanche chez

[661] Expression freudienne.

Herranz-Brooks, il n'a jamais été question de culpabilité et ses personnages, à son image, ont toujours assumé leur homosexualité.

De même, les initiatrices sexuelles dans les œuvres jouent un rôle important. En effet, chez Rivera-Valdés, les hommes ont le rôle d'initiateur sexuel et affirment leur rôle de dominateur. Les femmes s'y opposent timidement dans la première œuvre, plus sérieusement dans la deuxième et enfin dans la troisième, l'homme a perdu son rôle d'initiateur. Ses trois œuvres rendent compte d'un processus lent et fastidieux : l'abandon du rôle dominant de l'homme et le lent repositionnement de la femme de la périphérie vers le centre.

Le langage du corps dans ces œuvres participe également activement à la construction d'un esthétisme lesbien érotique. Le jeu des regards, la communication, les différentes odeurs qui émanent des nouvelles, le boléro ou encore les expériences tactiles, qu'elles soient sexuelles ou non, sont les éléments qui permettent d'identifier ce nouvel esthétisme. Les codes hétéronormatifs ne sont pas respectés et les valeurs traditionnelles attribuées au regard ou encore au boléro sont déconstruites par les auteures. Elles redéfinissent leurs propres codes, en dehors de la norme, au risque de paraître marginales. L'exaltation des sens permet de construire un érotisme nouveau qui rompt avec la définition androcentrée. L'exaltation du réseau sensoriel rend compte de l'importance de l'expérience dans l'érotisme lesbien.

Nous avons donc démontré que le corps jouait un rôle fondamental dans le processus identitaire de la femme personnage. Or, il convient de rappeler que ce nouveau corps lesbien redéfinit ses contours en fonction d'un contexte social et historique.

C'est pourquoi dans la deuxième partie, intitulée « Trouble dans les genres », nous reprenons la formulation de Judith Butler qui voit dans l'hétéronormativité un véritable système qui génère une violence symbolique.

La « pathologisation » du sujet lesbien se fait par le biais des discours médicaux du XIX^{ème} siècle. Les inverties sont les lesbiennes rejetées, à l'image de Victoria et de Jacqueline Herranz-Brooks, toutes deux exclues du foyer familial. A Cuba, suite à la Révolution le discours politique se veut de plus en ferme concernant les pratiques sexuelles dissidentes. En effet, la répression des homosexuels, et l'invisibilisation des lesbiennes, comme nous l'avons vu dans le troisième chapitre, ont contribué à l'institutionnalisation d'une homophobie basée, par opposition, sur l'idéal de l'homme nouveau : hétérosexuel, blanc et socialiste.

Afin de comprendre pourquoi le sujet lesbien émerge tardivement dans la littérature cubaine, il nous a fallu prendre en compte le fait que l'homosexualité féminine a été reléguée au second plan. Les travaux de Ian Lumsden ou encore d'Emilio Bejel sont fondamentaux mais portent principalement sur l'homosexualité masculine, excluant le lesbianisme. Toutefois ces études permettent de comprendre comment s'est institutionnalisé le rejet de l'autre, comment l'homophobie a pris part à la construction de l'identité nationale.

Hormis le contexte historique particulier, c'est-à-dire la relation entre Cuba et les Etats-Unis, l'hétérosexualité comme système politique impose également des modèles de conduites aux personnages de notre corpus. La construction sociale de l'hétérosexualité comme système est un acteur responsable du rejet du sujet lesbien. Certes, ce-dernier expérimente la souffrance et le rejet en se construisant en rapport à la norme hétérosexuelle (mise en péril par la présence même du sujet) mais il affirme également ses particularités notamment en matière de sexualité, à travers le fétichisme sexuel, les désirs hors-normes ou encore une sexualité effrénée.

Même si la présence du sujet lesbien déstabilise le système patriarcal et hétérosexuel, dans la mesure où les femmes défient l'ordre dit « naturel » dicté par société, la religion et la famille, leur comportement semble parfois reproduire les codes de la société hétéronormative. Les femmes en reproduisant les schémas « masculins » reproduisent la relation hiérarchique subordonnant/subordonnée, notamment dans la première œuvre de Rivera-Valdés. Ceci nous montre la difficulté des femmes à sortir de ce système.

Une des particularités majeures de l'érotisme lesbien dans les œuvres de Rivera-Valdés et Herranz-Brooks est le mélange de tonalités. La sensualité côtoie le vulgaire, le discours oral côtoie la référence littéraire, le scatologique et le sordide côtoient la profondeur des sentiments. En bref, ces œuvres concentrent les opposés. C'est justement ce qui fait la particularité de cet érotisme. Chez Sonia Rivera-Valdés, le discours sur la sexualité est à la fois sensuel et cru. Toutefois, nous avons remarqué que les auteures développent deux types d'esthétismes érotiques distincts. L'écriture de Jacqueline Herranz-Brooks est un érotisme qui met l'accent sur la misère et la tristesse de la Période Spéciale à Cuba. « L'érotisme sale », qui caractérise son œuvre, puise ses origines dans le *dirty realism* [662]. Les thèmes les plus sordides y sont abordés et la technique narrative est simple, sans ornementation afin de

[662] Charles Bukowski et Henry Miller sont considérés comme deux auteurs emblématiques de ce mouvement littéraire.

redonner une place au discours quotidien, révélateur de l'état de la société. D'autant plus que cet érotisme apparaît comme étant le seul pouvant décrire une réalité aussi difficile que celle de la Période Spéciale, selon l'auteure.

Dans la troisième partie de nos travaux, nous avons tâché de mettre en lumière les tensions entre identité collective et réalisation de soi. Le chapitre sur l'exil et les migrations fait état des nombreux mouvements des Cubains vers les Etats-Unis et de l'identité culturelle qui s'est développée autour du Cubain de la diaspora.

Si l'identité sexuelle est représentée dans les œuvres du corpus comme une identité « fluide » qui varie en fonction du temps et/ou des rencontres, l'identité culturelle cubaine, aussi appelée la *cubanía*[663] est, elle aussi, en constante évolution. C'est justement sur un système d'unité que se fonde l'identité culturelle cubaine, le sentiment de nation, intimement lié au concept de l'homme nouveau : homme blanc, hétérosexuel et socialiste disposé à prendre les armes pour défendre la nation. Toutefois, nous insisterons sur le fait que l'exil n'est pas, uniquement, lié à la Révolution.

La politique migratoire des Etats-Unis est une stratégie politique qui est façonnée par deux pôles opposés : le bon et le mauvais ; le contre-révolutionnaire et le révolutionnaire ou encore le capitaliste et le socialiste. Si l'histoire donne une vision partielle des politiques migratoires, nos auteures intègrent cette réflexion dans leurs œuvres mais du point de vue de l'individu et de l'expérience personnelle. Les œuvres autofictives développent un discours empirique qui détruit la dichotomie révolutionnaire/contre-révolutionnaire et la lutte idéologique entre Cuba et les Etats-Unis afin de remettre l'individu au centre de la réflexion. Celle-ci est d'autant plus intéressante que les auteures de notre corpus vivent aux Etats-Unis. A partir d'une vision humaniste de la migration et non politique, Sonia Rivera-Valdés s'intéresse aux dommages causés par la guerre psychologique menée entre Cuba et les Etats-Unis. Les mouvements migratoires des personnages dans les œuvres sont le reflet des expériences des propres auteures mais ils renseignent également sur la conception de l'identité, une identité culturelle cubaine en constante évolution. Ces mouvements physiques constituent l'identité même du Cubain et (re)signifie l'identité culturelle. Dans les œuvres d'Herranz-Brooks, les personnages sont enfermés à l'intérieur d'une île qu'ils sillonnent, désespérés, en quête d'un

[663] Expression de Fernando Ortiz.

avenir meilleur. Les personnages ne veulent pas s'exiler mais ils recherchent leur place à travers l'errance, le mouvement.

Dans le dernier chapitre nous avons donc mis en avant le processus identitaire des auteures qui se réalisent, en partie, à travers l'écriture dans un contexte transculturel.

Les œuvres du corpus ouvrent une réflexion sur la reconstruction de l'histoire de Cuba en donnant leur vision personnelle et intime. La *cubanía* transnationale, c'est-à-dire une identité culturelle individuelle et collective, qui dépasse les frontières géographiques mais aussi idéologiques, nous est proposée dans les œuvres du corpus. En dressant un tableau réel de la Période Spéciale en temps de paix, les auteures contribuent, à travers la souffrance, à la formation identitaire collective du Cubain. Outre, cette nouvelle signification collective d'être Cubain, les deux femmes, à travers leurs expériences intimes, redessinent le contour de leur existence en tant qu'auteure et femme cubaine de la diaspora.

L'écriture textuelle et photographique de Herranz-Brooks est personnelle et expérimentale, elle y aborde les conflits sociaux et politiques entre Cuba et les Etats-Unis en dressant un portrait de personnages dévastés intérieurement, à l'image de l'auteure, partagée entre deux espaces. La prise de parole des femmes, cubaines, lesbiennes, migrantes *latinas*, parfois en marge de la société, est un acte de résistance à l'acculturation, à l'hégémonie des standards littéraires et à un système de pensée hétérocentré, qu'il soit cubain ou nord-américain.

Les œuvres du corpus sont écrites par des femmes mais l'écriture n'est pas féminine dans la mesure où il faudrait définir des critères d'identification ou des paramètres qui rendraient compte de la féminité de l'écriture. On ne peut pas écrire lesbien ni féminin car nous sommes, ici, dans le domaine des représentations sociales, conditionnées par des siècles de patriarcat. En revanche, il est possible d'écrire féministe car il s'agit d'un engagement politique et social. Les catégories en fonction du sexe biologique ou encore de l'orientation sexuelle sont des revendications utiles pour créer un espace de visibilité, toutefois, il existe certaines limites. En effet, ces catégories occultent, parfois, le « moi intérieur » qui ne peut correspondre parfaitement à une catégorie. C'est le cas pour nos auteures.

L'écriture est alors un témoignage de l'expérience des auteures mais elle fait également partie intégrante du processus de construction identitaire qui est reflétée par l'évolution thématiques et formelles de leurs œuvres.

Ces travaux nous ont permis de penser l'identité de l'auteure à travers leurs discours autofictifs et leurs entretiens dans le but de reconstruire une histoire personnelle inscrite dans un contexte historique en tension. Cette reconstruction de l'histoire personnelle des auteures de notre corpus donne un nouvel éclairage sur les relations entre Cuba et les Etats-Unis en donnant un point de vue intimiste, coupé de la dimension politique souvent attribuée à l'exilé cubain. C'est donc à travers un discours autofictif que Rivera-Valdés et Herranz-Brooks affirment leurs voix lesbienne et cubaine de la diaspora. L'originalité du travail réside principalement dans ce croisement des discours (autofictif, entretiens qualitatifs avec auteures et personnes représentantes de l'institution cubaine) qui nous a permis de mieux comprendre le parcours personnel et littéraire des auteures afin de les intégrer dans une histoire plus large, celle de la nation. En effet, la construction identitaire des auteures passe par la narration orale et écrite tout en contribuant à la création de ponts symboliques entre Cuba et New York.

Annexes

Annexe 1 : The Cuban Adjustemnt Act / Ley de ajuste Cubano 1966

80 STAT.] PUBLIC LAW 89-732-NOV. 2, 1966 Public Law 89-732

To adjust the status of Cuban refugees to that of lawful permanent residents of the United States, and for other purposes. […]

SEC. 2. In the case of any alien described in section 1 of this Act who, prior to the effective date thereof, has been lawfully admitted into the United States for permanent residence, the Attorney General shall, upon application, record his admission for permanent residence as of the date the alien originally arrived in the United States as a nonimmigrant or as a parolee, or a date thirty months prior to the date of enactment of this Act, whichever date is later. […]

Approved November 2, 1966.

Annexe 2 : Exposition *Maldita Pared*

Annexes 3 : Entretiens avec Sonia Rivera-Valdés

Entretien 1, réalisé le 23 mars 2013, New York.

¿Cómo llegaste a la escritura?

Sonia: Yo nací en un pueblo cerca de La Habana pero ahora hay una provincia que se llama Mayabeque. Mi padre era tabaquero, y debido a que mi padre era tabaquero, en mi caso había muchos libros porque los tabaqueros tienen el lector de tabaquería. Donde yo me crié, no había biblioteca. Mi madre, era una persona, muy, como te diré, peculiar porque ella no conoció los padres. A ella la pusieron en un orfanato que se llamaba La casa de la beneficencia de La Habana cuando tenía dos años. Ella no tenía mucha idea pero le encantaba leer. Cuando tenía seis años, un señor asturiano la sacó de allí y la adoptó pero realmente nunca le puso el nombre oficial de él. Por eso me llamo Valdés porque en Cuba todos los niños que van a la casa de beneficencia se llaman Valdés. Yo te voy a dar unas cosas del *Libro de los aniversarios*, que hay cosas más autobiográficas. Yo siempre hablo de eso porque a mí me ensenó a leer mi abuela. Yo nunca leí libros de niños, el primer libro que leí fue *Corazón*., que yo lo dije en « Los días y las noches. » Porque era lo que había en mi casa. A mi madre no le gustaba cocinar pero pasaba muy buenos cuentos pero no le gustaba mandarme a la escuela porque ella no entendía por dónde iba la cosa. Me enseñó a leer mi abuela y después… Leía mucho, mucho, mucho y me casé con los 18 años. Tuve tres hijos y criaba a mi hermano porque mi mamá tuvo ese hijo con los 36 años y yo tenía 16. Cuando era vieja, vieja, figúrate, se olvidó de que era hijo de ella. Cuando yo salí de Cuba, cuando fui para los Estados Unidos en 1966. Yo tengo unos artículos de eso, uno que leía en Cuba y que salió aquí en una revista. […]

En cuanto a tu escritura, ¿qué significa para ti el erotismo?

Sonia: Yo creo que la literatura, lo que tú escribes, para que sea literatura, no importa los palabras que usen, tiene que tener un ritmo, como música. La cuestión para mi es más importante, buscar una oración, una frase, el adjetivo si viene antes o después, si le quitas una preposición o la pones, una palabra por otra, que no tiene que ser la palabra más sofisticada, al contrario. Yo creo que el ritmo de lo que estás diciendo más de la manera que se dice en la vida real en ciertas situaciones, no quiero decir ni coloquial, ni conversacional, de forma que se dice en la vida real, a veces. Y a veces no es posible. Por ejemplo, las *Historias prohibidas*

de Marta Veneranda todavía no llegan al lenguaje completo. Yo quería reproducir. A mí me gusta mucho reproducir la lengua conversacional porque cuando tú estudias una lengua como el latín. ¿Cómo se habla el latín? Se conserva la lengua literaria pero la lengua hablada, que es tan expresiva, todo el tiempo hablamos con metáforas. Y además yo me puse a pensar, en *Las historias prohibidas*, específicamente, porque la sexualidad cubana es muy hablada. En todos los sitios no es igual. En Cuba la gente tiene relación sexual hablando, hablando, hablando. Y yo tengo un amigo que dice, que él cree que la gente llega a los orgasmos más por las palabras que por lo que están haciendo. Entonces, eso nunca se reproduce porque cuando la gente trata de reproducirlo se considera de manera literaria. Ni siquiera la gente habla como hablan en Las historias prohibidas. Y quise reproducir eso, eso soy yo Sophie. Quién pensó igual que yo, yo tengo un amigo, tú debes leer Ángel Losada, yo creo que hay un discurso individual, tu eres única en lo quieres expresar. Cuando yo leí a Bryan Boyd, que él dice que en términos de evolución biológica, las combinaciones genéticas en la hora de la sexualidad, para sacar un nuevo ser, son 70 Triones de posibilidad para que una persona salga. Nunca una persona ha salido igual a otra., ni siquiera los gemelos idénticos. Si tú te dejas llevar por tu creatividad, de verdad, todos tenemos detrás todo que hemos leído, nuestras experiencias… Aunque hay también gente que ha leído muy poco y que escribe muy bien.

Lo que salió de mis entrevistas en Cuba fue que la literatura de lo cotidiano, que reproduce la realidad o que habla de sexualidad de manera cruda podía ser anti literario. Y era erotismo sucio, como lo inició Pedro Juan Gutiérrez.

Sonia: Yo te voy a decir una cosa. Dijo Picasso, « el mayor enemigo de la creatividad es el buen gusto ». Y eso de lo que hablas de la Academia, es el buen gusto. El buen gusto es adaptarte a la tradición en cualquier sentido. No te puedes poner ese color con otro…Y otra cosa, la literatura erótica, personalmente lo que escribo yo, acude más, como en *Rosas de Abolengo*, lo que me interesa mucho, es el sentimiento del amor. El amor como yo lo pongo allí. Yo quiero que me quieran como quiero que me quieran. El erotismo para que sea erotismo tiene que mover, tiene que excitar. Y si de alguna manera, no excita, no es erotismo. Cuando uno se pone, cuando estás en un momento sexual, excitada, ¡la gente no es tan literaria! Son más preguntas que respuestas. Depende de lo que quieres hacer, si quieres conformarte con la Academia, de acuerdo con el canon, de acuerdo con la literatura, te vas a salir bueno pero excelente, no creo.

Qué opinas de la antología *Nosotras dos*, esta antología homoerótica femenina que se publicó en Cuba en el 2011. ¿No sería una etiqueta comercial de la editorial?

Sonia: Sí, Sí, tú tendrías que decir esto. El erotismo, de todas formas, tiene que ver con sexualidad. Si yo digo, dos personas fueron a la cama, ¿en qué es erótico? Aparte si estás muy deprimida y que tiene mucha imaginación, ¡pero serás tú…! Y estaba en varios concursos, de jurado de premio, y eso me ha llamado mucho la atención, es la honestidad. Un libo tiene que ganar el premio cuando es honesto. A veces unos libros están muy bien escritos pero a mí lo que me llama la atención es cuando hay algo diferente, algo visceral, algo que te sale de adentro y puede ser también ideológico o sea de política. Pero es algo honesto, que te sale así.

¿Quiénes fueron los miembros del jurado del premio de las Casa de las Américas en 1997?

Sonia: Emilio Bejel, José David Saldívar, Pablo Armando Fernández, el padre de Teresa Fernández, la que le llevó el libro al padre.

¿Cuáles son las autoras contemporáneas que desafían el canon literario?

Sonia: Jacqueline Herranz, para mí, es una autora excelente. Jacqueline Herranz, Ana Lidia Vega Serova y Mylene Fernández son unas de las mejores. Mylene no tiene nada de erótico pero ella tiene una cosa muy buena. Es muy buena en términos sicológicos profundizando en los sentimiento de las protagonistas y muy honesta. A mí me gusta mucho el cuento « Little women with blue jeans ». Me gusta también su reflexión sobre la revolución aparte de que ella vive gran parte del año en Suiza. Y Ana Lidia Vega Serova me gusta mucho también. Yo no conozco a ninguna autora excepto a Ana Lidia, Jacqueline Herranz-Brooks y yo capaces de tener tanta libertad en la creación literaria. En inglés si puedo pensar, en Dorothy Alison pero en español, no. Las escritoras que tenemos esa libertad con nosotras mismas, todas han tenido una niñez, que no es una niñez regular, no es una niñez de casa tradicional, Todas han tenido unas madres que tienen unas excentricidades. Mi padre por ejemplo era jugador de póker, no bebía pero era jugador. Se podía jugar el dinero de la semana y a mitad no había un centavo en la casa para comida. Yo creo que allí, radica, una clave tremenda, eso lo podrías mencionar. De la libertad. Por ejemplo, una cosa que a mí nunca me pusieron regulaciones para lo que leía. Oía novelas de radio que mis tías se ponían. En una época, en la playa de Santa Fe, yo todas las noches comía lo mismo, me hacía arroz y bistec, plátano verde frito. Yo

me ponía el plato y la radio porque no había televisión. Y eso nunca me lo prohibieron. Y yo una cosa que siempre tuve, no sé si porque nací así, la libertad, lo cuento en el *Libro de los aniversarios*. Yo veía una novela que se llamaba *El secreto de María Luisa*, yo tenía 10 años, y para el último capítulo fui a un parque. Al otro día, le pregunté a Julia, la mujer de 40 años con quien miraba la novela, qué pasó con el secreto de María Luisa. ¡Ay Sonia!, el secreto de María Luisa, era que ella tenía un amante. Y tú sabes lo que yo dije: "¡Eso!". Y ella : "¿pero qué tú más querrías?" A mí me pareció que eso era una bobería tan grande y yo con 10 años, me quedé pensando: ¿qué yo hubiera considerado un secreto?

Anna lidia Vega Serova tuvo una vida, a veces ella habla de eso. Ella es hija de una rusa y su madre se la llevó a Rusia desde sus 9 años hasta sus 19. Ella es una persona bastante descompensada, inestable, muy pocas capacidades para trabajar con cosas formales. Por eso vive en Cuba. Yo me quedo allí por « soy dueña de mi tiempo ». Cuando no tengo, llamo a la abuela y ella me da comida. Y me voy a cualquier casa de mis amigos a comer. Y yo : ¿Y tiene siempre un amigo a donde ir a comer ? Y ella contestó: "uno, no. Diez, sí."

Jacqueline es también una persona que aquí se ha encaminado muchísimo. Ella vivió en la calle un año y pico. Estaba en una escuela, donde todo el mundo quiere ir, la *Lenin*, ella hizo que su padre le buscara algo de un siquiatra para sacarla de la *Lenin*. La *Lenin* es una escuela de niños superdotados.

Y yo me ensenó a leer mi abuela, y yo empecé la universidad cuando los niños eran grandes. Yo era muy autodidacta. Pero tenía treinta y picos de años.

¿Cómo pudiste publicar aquí, en Nueva York? ¿Y sobre todo en español?

Sonia: Pero sabes que desde que llegué aquí, el rechazo fue importante. Las que son chilenas publican en Chile, y las puertorriqueñas en Puerto Rico. Solo dos o tres editoriales, como la que fundamos, publican autoras hispanas.

Yo escribo en inglés por ejemplo una convocación, *speech,* pero no cosas tan íntimas y con el rechazo que tuve a ese país. Cuando me di cuento de lo que era ese país, no quiero escribir en inglés. Quiero que me traduzcan, es publicidad.

¿Por qué publicaste en Seven Stories?

Sonia: Yo escribí muchos cuentos que se publicaron en revistas. Insistieron tanto para que mandara el cuento al concurso que lo hice. El libro ganó el premio. Desde que ganó el premio, le libro se volvió muy exitoso. Entonces, *Seven stories press* inmediatamente, me dijo de publicarlo aquí. Y *Txalaparta* de España me llamó en seguida. El libro salió en Argentina hace dos años, en una editorial que se llama capital intelectual.

¿Qué es la editorial *Campana*?

Sonia: Yo la quería fundar porque los de Seven stories son unos bandidos. Yo tengo un cuento, que es el "beso de la patria", que saldrá en el *Libro de los aniversarios*. Está en un libro que lo ensenan en un *high school*, en universidades, en intermedio de español, nunca me han pagado un centavito. Cuando Marito me dijo vamos a hacer una editorial y Paquita Suárez y Jacqueline y yo hicimos la editorial. Entonces cuando salió el segundo libro, Seven Stories lo quería pero yo dije que no. Lo saqué con Campana. A mí me encantan que saquen los libros, me encanta publicar pero te voy a decir, de verdad, yo no quiero ir a 50 ciudades para hacer la promoción del libro. Fui a Limoges y me lo disfruté muchísimos, voy a la Habana, a España. Salió un artículo bastante interesante de Marta Sofía López en León. A mí me da un gusto tremendo, escribir. Yo tengo otro que se llama: "Poner mi mundo en orden". Salió en Italia un artículo muy interesante. Habla de por qué escribo.

¿Cómo se fundó LART?

Sonia: Lo fundamos en 1999 Paquita, y yo. Jacqueline todavía no estaba aquí. Fue en este cuartico Paquita y yo nos sentamos y pensamos y se nos ocurrió. Empezamos a hacerlo todo. En eso llegó Jacqueline, que llegó en el 1999. La primera lectura de LART, Jacqueline estaba. Llegó en junio del 1999 y en octubre de 1999 empezamos a hacer las lecturas. Era en una galería. Participaron muchos escritores y escritoras latinos. La gente iba a leer, se hace un poster, un público en un *Barn and Robles*, donde está ahora el *Century 21*. Y Llevaba libros para vender ese día. Siempre hacíamos una recepción con vino. Hora ya no tenemos porque estaba agotada. Invitar a la gente, preparar los posters, organizar la recepción con la comida. Hicimos cuatro conferencias grandes. Tres aquí y una en República dominicana.

Entretien 2, réalisé le 13 avril 2013, New York.

¿Qué opinas de la terminología "autoficción" en el sentido de autobiografía y ficción? Contar una historia a partir de elementos de su vida con el objetivo de encontrar su voz narrativa y también construir su propia identidad.

Sonia : Creo que la terminología "autoficción" es muy acertada. El hecho de convertir al ser en que se habita en personaje ya lo convierte en ficción, puesto que la realidad es intransferible. Aunque una narre hechos que han ocurrido en la realidad y se pueden constatar, los relata de acuerdo a la memoria que tiene de ellos, y al recrearlos los interpreta de acuerdo a la percepción que tiene en el presente de aquel pasado, sobre el cual han pasado tantas experiencias conformadoras de tu existencia y de tu conciencia. Lo que narras es ficción aun cuando los hechos sean comprobables. Fíjate que es común que al narrar una situación del pasado diferentes miembros de una familia estén en desacuerdo con lo que cuenta el otro o la otra porque cada cual lo percibió diferente y lo recuerda diferente.

¿Cuándo empezó el proceso de escritura de la obra? ¿Por qué empezaste a escribir esa obra? ¿Cuándo la acabaste? ¿Cuándo se publicó?

Sonia: Sophie, si te contesto estas preguntas en detalle, escribo un libro. Te voy a contestar lo más breve posible. *Las historias prohibidas de Marta Veneranda* comenzaron a ser escritas a principios de la década de los ochenta y no comenzaron como *Historias prohibidas* sino como testimonios de inmigrantes latin@s en Nueva York. Al menos esa era mi intención en aquellos momentos, pero debido a que estaba estudiando el doctorado, para sobrevivir trabajaba en dos trabajos *part time* como profesora adjunta en las universidades de Nueva York, casi siempre en CUNY, y estaba perennemente involucrada en algún proyecto cultural-político, mi tiempo para sentarme a escribir ficción era inexistente, la única historia que escribí fue basada en mi propia experiencia al llegar a este país en 1966, es la historia que al publicarse en *Las historias prohibidas de Marta Veneranda* se titula "Los ojos lindos de Adela". Esa es la historia más cercana a la autoficción de todo el libro, incluso la escribí como una especie de homenaje a mi amistad con Adela, una amiga que me acompañó, tal como está relatado, en aquellas azarosas aventuras de trabajo. La historia no tenía nada de prohibida cuando la escribí en los ochenta. Terminaba en el momento en que las dos amigas están trabajando en la fábrica de hacer el alambrado de los transistores y Adela dice a la narradora que el trabajo es tan aburrido que un día se va a quedar dormida después de almuerzo, se va a caer contra el microscopio con el que trabajaba y va a sacarse un ojo. Hasta ese punto puede

considerarse autoficción, el resto de la historia, lo que la convierte en historia prohibida, es ficción, esos hechos no sucedieron en la realidad, con excepción de que el marido de Adela la dejó. Eso sucedió. La última parte del relato la escribí a principios de los noventa, cuando la forma del libro cuajó en mi mente y decidí que iban a ser historias prohibidas e integré a la narración a Marta Veneranda, personaje que había creado mucho antes sin pensar que se convertiría en la narratoria de este libro. El primer cuento que definí como historia prohibida cuando lo hube terminado, porque no lo concebí como tal al comenzar a escribirlo, fue "El olor del desenfreno", una historia cuya trama central escribí en un día, aunque después me tomó tiempo editarlo. Al leer este relato, ya terminado, decidí reunir una serie de cuentos, la mayoría inconclusos en aquel momento, en una serie cuyas y cuyos protagonistas no se atrevían a contar algo que habían vivido por sentirse avergonzados y en ese momento di al libro el título que ostenta. Algunos de los cuentos se publicaron en antologías antes de publicarse en el libro que ganó el premio de Casa de las Américas. Terminé el libro en el momento en que había cerrado el plazo de admisión para presentarse al concurso de Casa de las Américas. Lo terminé, fundamentalmente, por la insistencia de un amigo y una amiga para que lo presentara al concurso, si no probablemente no lo hubiera terminado en aquel momento. Esto fue en noviembre de 1996. El semestre estaba por terminar, mi tiempo era muy escaso y recuerdo que lo terminé una noche a las tres de la mañana y lo llevé al día siguiente a la Misión Cubana ante las Naciones Unidas, aquí en Nueva York, para que lo mandaran para La Habana. No me dio tiempo de terminar el último cuento que quería incluir, "El quinto río", y lo mandé sin él. Así salió la primera edición cubana del libro, con ocho cuentos en vez de los nueve con que salió en las ediciones posteriores a esa. Ahora, el año pasado Casa de las Américas sacó una segunda edición e incluyó el cuento que faltó en la primera. Después de la primera edición de Cuba se publicó en España, aquí en los Estados Unidos, en español y en inglés, hay una edición de Turquía, otra de Argentina y en varios países más. No sé si conozco todas las ediciones de este libro porque la de Turquía, por ejemplo, supe que existía cuando mi hijo Mario la encontró en el Internet. Los derechos para estas ediciones han sido dados por primeras editoriales que publicaron el libro fuera de Cuba. Nadie de esas editoriales me dijo que se estaba publicando en los países en que se ha publicado. La segunda edición de Casa de las Américas fue diferente. Me consultaron, me dijeron que se iba a publicar y yo participé en el proceso de edición, es decir, hicieron lo que hubieran tenido que hacer las otras editoriales y no hicieron.

Annexe 4 : Entretiens avec Jacqueline Herranz-Brooks

Entretien 1, réalisé le 25 avril 2013, New York.

Contexte de production de *Liquid Days*. TribalSon: Argentina, 1997.

¿Cuándo empezó el proceso de escritura de la obra? ¿Por qué empezaste a escribir esa obra? ¿Cuándo la acabaste? ¿Cuándo se publicó?

Jacqueline: Liquid Days lo empecé a escribir en la cabeza y después me di cuenta que tenía una libreta de notas con "momentos" que veía en mi recorrido desde el municipio donde estaba viviendo hasta donde estudiaba y hacía las prácticas de la escuela de fotografía. A mí me hubiera gustado retratar varias cosas de las que veía, porque había estado aprendiendo sobre la imagen, pero como no tenía material fotográfico empecé a tomar notas para cuando lo tuviera. Por eso comencé a escribir compulsivamente, porque ya escribir lo hacía desde antes. Así fue que se armó Liquid Days. Se armó solo y ya estaba armado cuando apareció Fabián San Miguel, el director del proyecto Tribal Son que lo publicó en 1997. A mí me gustó mucho lo que él estaba haciendo, era su recorrido por diferentes ciudades hasta encontrar un autor que le hablara de cada ciudad. Entonces Fabián publicaba una selección de textos que luego se vendería para pagar los costos del libro del próximo autor. Después de Liquid Days, Tribal Son publicó el poemario de un brasileño que se llamaba algo así como noche de perros. Tenía una portada bien *grunch*, como la mía. Imágenes de baja calidad en blanco y negro. Así que habré empezado a escribir Liquid Days primero en mi cabeza como en el 1990 y el 1991. Y entonces las habré tenido ya para el 1993. Tiene que ser alrededor del año en que me puse a salir con Lili, que fue quien me conectó con Laurita, la sobrina viajera de Fabián, el editor de Tribal Son y que fue quien descubrió el manuscrito para publicar después. El año 1997 es el mismo año en que gané el premio de narrativa de la revista Revolución y Cultura.

¿Cuál fue tu método para escribir esa obra? (memoria, notas a lo largo de los años, cuentos ya escritos…)

Jacqueline: Notas sobre imágenes que quería fotografiar.

¿Cuál era tu situación profesional en el momento de la escritura de la obra (puesto en el ámbito laboral, relación con colegas, otras actividades…)?

Jacqueline: Hasta donde me lleva ahora el recuerdo de esos textos, las imágenes que me producen, me hacen pensar que en ese momento estaba haciendo el servicio social de la escuela de fotografía. Me acababa de graduar de una escuela de técnico medio donde nos habían entrenado para ofrecer "servicios fotográficos" y al mismo tiempo estaban cerrando los estudios para tomarse fotos, y no había manera de trabajar para ninguno de los periódicos oficiales, y yo no quise jurar con los militares por cinco años para estar trabajando como fotógrafa forense, algo que me hubiera encantado. Para el servicio social yo empecé a hacer trabajo de lo que llamábamos iluminación fotográfica, que es pintar las fotos a mano, después que las ponen en sepia, se pintaban con óleo, y lo hacíamos sentadas en un buró en un cuarto en altos que era oscuro y solamente se veía la luz de una bombilla sobre la foto que coloreábamos. Pero yo era tan mala que los clientes no aceptaban ninguna de mis fotos y tuvieron que darme otra actividad y fue así como me puse a enseñar fotografía en el palacio de pioneros de Centro Habana, que es el municipio donde estaba mi escuela de fotografía. Enseñaba fotografía en teoría porque no teníamos cámaras ni cuarto oscuro ni rollos de película. Trabajaba también tres días de la semana en un estudio fotográfico que se llama o se llamaba Dadinú. En el estudio había una cama redonda azul para posar y hacerse las fotos de estudio. De ese lugar me imaginé el sofá de tela azul claro que aparece en la novela *Mujeres sin trama* (2003). Ese estudio fotográfico donde yo trabajé está en esa novela, son los textos dedicados al discurso del hombre nuevo y de la lucha de clases.

En una ocasión le comentaba a Mabel Cuesta que mis textos son siempre una reescritura de un texto anterior al que le encuentro algunas fallas, puntos que debieron ser desarrollados y que quedaron velados en el texto anterior. Por eso empiezo a hablar de uno y termino en el otro, interconectándolos.

¿Cuál era tu situación personal (edad, estado anímico, relaciones interpersonales, actividades paralelas) en el momento de la escritura?

Jacqueline: Yo me acuerdo que montaba mucha bicicleta y cogía mucha guagua. Cuando eso yo siempre tenía unos pantalones de hospital que teñí de negro y unas zapatillas lilas claras que me hizo un artesano amigo de un amigo mío y me acuerdo que me costaron 60 pesos. No lo puedo olvidar porque fuera lo único que tenía sino por el calor que me daban y porque una vez dos profesoras del palacio de pioneros me preguntaron si yo era existencialista porque andaba vestida siempre de negro. Así que empecé a leer un poco de Sartre y Osamu Dazai y a Samuel Beckett. No me acuerdo de mi estado anímico, quizá siempre me sentía cansada pero

recuerdo que andaba siempre en movimiento, reteniendo fragmentos de las calles vistas a través de la ventanilla de la guagua llena, desde la bicicleta, desde donde hay que atender a los baches de la carretera. Durante ese tiempo tomé un taller de creación de collage a partir de imagen reproducida con Guillermo González[664], un pintor de mucho renombre que trabajaba en el archivo de fotografía de la Habana Vieja. Construíamos una historia con las imágenes que pudiéramos seleccionar de una revista soviética que comprábamos en los estanquillos, o de un periódico. Pedíamos un poco de gasolina en un garaje y con una tijera raspábamos la imagen de la revista para transferirla a un papel blanco o papel de cartucho cualquiera. En esa época estaba enamorada de las imágenes de Bill Brandt[665].

¿Cuáles eran las lecturas, noticias o experiencias que pudieran participar en el proceso de escritura de la obra?

Jacqueline: Para *Liquid Days* las noticias son que se cayó el bloque socialista, que en mi mundo quiere decir, van a entrar en una crisis de la reproducción de la imagen. No pueden entrar más al país los rollos de película *orwo* porque la *orwo* quiebra cuando se cae el muro y se unen las dos Alemanias. Esas son las noticias. En esa época conocí a Sonia Fombellida que hacía cerámica y era rotulista en una empresa por la calle Galeano, y a Agustín, que hacía *stencils* para poner en bolsas y en camisetas, igualito que se hace aquí ahora para vender en los parques, donde también se hacen las marchas políticas y las demostraciones. Pasaba mucho tiempo en el taller de serigrafía donde trabajaba Agustín que no era el taller de serigrafía de perfil artístico que está en La Habana Vieja, éste era un taller comercial y se hacían anuncios y carteles. *Liquid Days* tiene mucho del cuestionamiento del cambio de los espacios, tiene mucho que ver con el polvo que veo en las calles donde trabajo y los recuerdos de mi fascinación con el barrio chino que está en Centro Habana. No se me puede olvidar que el salón de clases donde estudiamos física de la luz y velocidad de la imagen tenía una puerta que se abría para el barrio chino. Yo estaba haciendo lo de siempre, leyendo *El sonido y la furia*, *El hombre sin atributos*, *El coronel no tiene quien le escriba*, *Los negros curros en Cuba*, y un poco después leía todo lo que escribían Manelic Ferret y Alejandro Aragón con quienes fundé la revista *Cubaneo* años más tarde. Escuchaba obviamente Philip Glass[666] y estaba embobecida con Laury Anderson y su juego con la palabra y el sonido.

[664] Peintre cubain.

[665] Photographe et journaliste anglais (1904-1983).

[666] Musicien et compositeur américain très influent au XX^{ème} siècle.

¿Dónde solías escribir? (país, habitación, espacio interior/exterior…) ¿En qué el espacio es importante para escribir?

Jacqueline: Escribía en Cuba, en La Habana, en la calle, sentada en un banco donde encontrara una sombra, mientras esperaba la guagua. Durante ese período yo estaba sin casa y andaba con mi amante de entonces en la calle. En la casa del té matábamos las horas y se escribía y se escuchaban los textos de otros escritores que no sé qué se hicieron, pero que existían. Me hubiera podido leer en aquel entonces los autores que encuentro años después cuando aprendo a leer en inglés aquí en Nueva York. Me hubiera gustado encontrar una literatura donde aparecieran mis imágenes o tendría que hacerlas yo. Hubiera sido fantástico encontrarme algún texto de Kathy Acker[667] o de Dorothy Allison[668] o de bell hooks[669] cuando habla del margen como espacio para la resistencia cultural.

¿Cuál era la regularidad (escribías todos los días, todas las semanas...)?

Jacqueline : Probablemente escribía todos los días, ya lo hacía compulsivamente y quizá recordaba mi tiempo de antes, mientras me sentaba en el salón a tomar una clase del barroco o algo por el estilo y no tenía adónde irme después de la clase. Escribía todos los días porque estaba rabiosa o decepcionada. Mi amante me había dejado por otra y yo estaba más que cansada de estar en la calle así que regresé a la casa de mi madre. Había que escaparse y sanarse de alguna manera y lo hice escribiendo. Terminé muchos poemarios locos durante esa época y sólo sobrevivió *Liquid Days*. Pero en *Cubaneo* más tarde voy a publicar un texto de un poemario que está inédito y que se llama *Cuestiones metaclínicas*. Estaba obsesionada por el lenguaje técnico. Me acuerdo que cuando conocí a María Eugenia le di a leer ese poemario y me dijo que era cómico. Luego empecé a escribir narrativa muy abstracta y traté de liberarme un poco, años después, con *Escenas*… porque Lili me dijo que no entendía nada de nada y queríamos comunicarnos.

¿Cuáles fueron las mayores dificultades a las que te enfrentaste para escribir la obra ?

---

[667] Kathy Acker, née le 18 avril 1947 à New York et morte le 30 novembre 1997 est une poète, romancière, essayiste et écrivain américaine, féministe qui fait partie de la littérature *underground* new yorkaise des années 70. Ses œuvres sont restes pendant longtemps en marge de l'institution littéraire.

[668] Ecrivaine américaine, née en 1949, qui acquiert sa renommée grâce à un roman autobiographique, *Bastard Out of Carolina* (1992) qui traite de son enfance effroyable dans une famille pauvre et incestueuse du sud des États-Unis.

[669] Née le 25 septembre 1952, bell hooks est une intellectuelle, féministe, et militante des États-Unis. Elle s'intéresse particulièrement aux relations existantes entre race, classe et genre, et sur la production et la perpétuation des systèmes d'oppression et de domination se basant sur eux

Jacqueline: Es difícil de saber para este libro porque yo no sabía que estaba escribiendo *Liquid Days*, así que no puedo hablar de dificultades en términos de búsqueda de soluciones para la construcción del texto que es lo que me preocupa y se me dificulta ahora. Sobre las circunstancias yo sé que pasaba mucho tiempo pensando en cómo conseguir un espacio donde vivir, un cuarto, una azotea donde poner una casa de campaña, era difícil estar sentada en un salón de clases tratando de aprender mientras pensabas qué hacer para no dormir en la calle esa misma noche, qué y dónde ibas a comer, dónde te podías lavar los dientes y con qué. Por algún tiempo sólo pensaba sobre el espacio y luego con Agustín comencé a planificar porque ya se empezaban a vender cuartos y pedazos de apartamentos de manera ilegal y nosotros pensamos que si vendíamos camisetas con esténcils o jabitas con esténcils o si vendíamos zapatillas de cuero podríamos reunir para comprar un cuarto de palo en una azotea, pero nunca pudimos hacerlo. Yo le pedí dinero a mi padre pero él no tenía. Me daba algo pero era poco e imagino que no podía darme más. Y cuando comencé a trabajar ya estaba tan cansada que tuve que regresar a la casa de mi madre. Y entonces ahí empecé a ver el mismo camino desde donde vivía mi madre hasta el centro de trabajo. Siempre incluyo en mis textos un recorrido para conectar las historias para hacer que se mueva la narración. Hay un recorrido también en *Escenas para turistas* (2003) y en *Mujeres sin trama* (2011).

Entretien 2, réalisé le 28 avril 2013, New York.

Contexte de production de *Escenas para turistas*, Ed. Campana, 2003.

¿Cuándo empezó el proceso de escritura Escenas para Turistas? ¿Por qué empezaste a escribir esa obra ? ¿Cuándo la acabaste? ¿Cuándo se publicó?

Jacqueline: Con *Escenas para turistas* ya tenía ideología para argumentar mi escritura, tenía un colchón de fondo que me agencié leyendo y tenía una intención. Empecé a armar *Escenas Para Turistas* el año que pasé aquí, en Nueva York, después que la editorial *Seven Stories Press* me trajo de La Habana, para el lanzamiento de su antología sobre ficción contemporánea cubana *Dream With No Name*. Ya me había dado cuenta que necesitaba verme representada y que tenía que hacerlo desde mí misma, que esa era la manera de estar más cerca de lo que yo tenía en la cabeza. Lo había comenzado a escribir años antes, en los noventa, sin darme cuenta que sería un libro, y la única lectora que tenía en mente entonces era Liliana, una extranjera amiga de una amiga mía, que me dijo que no me entendía y así nos hicimos amantes. Queríamos comunicarnos y empezamos a escribir para conectarnos. Cuando

estábamos viviendo juntas y hubo más confianza y yo había terminado de cerrar el proyecto *Liquid Days* con Fabián, a través de su sobrina Laurita, empecé una especie de diario, muy consciente de que escribía para que Liliana leyera. Empecé contándole las cosas que veía y que se me quedaban como fotos en la cabeza y que luego quería enseñarle y luego ya con tanta confianza, empecé a pintar en las paredes de su comedor y empecé a trabajar de noche para que ella encontrara cosas cuando yo me fuera a trabajar al otro día por la mañana. Estas respuestas a lo que veo o siento es lo que cuento en el diario. Le explico a Liliana porque queremos comunicarnos pero me cuestiono a mí misma los cambios. Durante el tiempo en que comienzo a llevar este diario yo estoy trabajando en una empresa mixta que se dedicaba a proteger los derechos de autor y a hacer contratos para intercambiar artistas en el extranjero. Yo era secretaria en esa agencia y andaba en una motocicleta con papeles oficiales que tenía que legalizar en una notaría pública. Lo hacía todo sin prestar mucha atención y la mejor parte del trabajo es que podía escribir en la computadora después de las cinco de la tarde.

Escenas es la falsa secuencia de un diario, que en realidad estuve escribiendo para Liliana y que luego editaría para convertirlo en la columna de "La Monja Roja" de la revista *Cubaneo* y luego reeditaría textos para encajarlos en la secuencia del diario que es *Escenas para Turistas* ahora. Antes, en el caso del diario que escribí como notas para mí (para entender el cambio en la economía de la isla en los noventa, cuando la supuesta recuperación de la crisis del período especial) me acuerdo que incluí listas de textos que hablaban de las drogas, e incluí comentarios sobre conciertos de jazz, y diálogos que recordaba de amigos mientras fumábamos que fueron editados bajo protesta. Luego fue que me vino la idea de hacer el libro y de ponerle título y de eliminar o agregar o hacer creer o mutilar algunos textos del diario. La idea del libro vino después. Pasé mucho tiempo pensando qué le interesaba a la gente de "El diario de La Monja Roja" y por qué me preguntaban de dónde salían los textos, como asumiendo una complicidad, como si el diario fuera pura vida. Ya tenía además la intención dándome alas (la idea de convertirme y convertir a mis amigos en sujetos de mi literatura), y para construir el libro, escribí textos específicos para que ayudaran a rodar la secuencia de eventos de sus escenas. Claro que para el título tenía en mente *Cantos para soldados y sones para turistas*[670].

Durante los días en que comencé a escribir el diario para Lili, a mediado de los noventa, estaba fascinada con la entrada de los productos extranjeros que llegaron a la isla envueltos en

[670] Recueil poétique de Nicolás Guillén, auteur cubain, publié en 1937.

celofán y sellados en plástico. Eso es algo que nunca había visto. Compraba las pasitas y las galleticas dulces en la bodega donde las distribuían cuando llegaban a granel y te las llevabas en un cartucho. También me cuestionaba el estar conmemorando en una empresa mixta (construida dentro de la isla con dinero extranjero) un evento que yo había conmemorado durante mis años de pionera. "El diario de la Monja Roja" justo empieza así, con los trabajadores de una empresa mixta caminando sobre las rocas de la costa que está ahora llena de hoteles y que entonces solamente tenía el Hotel Tritón, donde mi madre tocó el piano un par de veces y donde fui yo a hacerme el pasaporte para viajar a una conferencia a Nueva York. Cuando se conmemora la muerte de Camilo Cienfuegos, se va en grupos y se busca algún lugar cercano al agua y se le arrojan flores al héroe de Yaguajay. Así es el primer texto del "Diario de La Monja" pero este texto no aparece en Escenas para turistas. Las escenas comienzan con una narradora que aparece en movimiento, aparece cruzando una frontera para llegar a la casa de su madre. Por eso digo que no es un libro que yo escribí sino uno que armé cuando ya tenía unos segmentos similares escritos para Liliana o para la columna El Diario de la Monja Roja que escribí para la revista Cubaneo.

Después fue que me imaginé un viaje, porque ya me había trasladado, estaba viviendo en otro país, y desde esa distancia me pude imaginar la estructura del libro, me imaginé un viaje por mi isla, contada a través de algunos eventos que ocurren en diferentes geografías, y claro que los lugares adonde nos lleva la narradora no son para grandes eventos, algunos son la casa de la madre que se cae en pedazos cuando ella va a buscar el pan, o la casa de la amiga que se quema el día que ella llega a comer. Cuando construí *Escenas*… con los segmentos de "El diario de La Monja Roja", estaba luchando por liberarme del absurdo de la existencia de un lenguaje que es esencialmente literario. Estaba tratando de leer literatura norteamericana en inglés y releí lo que había leído en español que más me interesó (Carson McCuller, Faulker) en Cuba. Cuando cerré la idea de *Escenas para turistas*, junto a Sonia Rivera Valdés, Paquita Suárez Coalla y Mario Picayo, creamos la casa editorial desde donde poner a circular textos que hablaran de nuestras particularidades, aquí en esta ciudad y en español. Terminar de editar *Escenas para turistas*, que comenzó a escribirse solo en los 90's y que finalmente se publicó en Nueva York con la editorial independiente Campana en 2003, me dejó moverme al próximo proyecto que había comenzado en el 2000: *Mujeres sin trama*.

¿Cuál fue tu método para reescribir Escenas para Turistas? (memoria, notas a lo largo de los años, cuentos ya escritos…)

Jacqueline: Edición, reescritura y selección de textos escritos para dos proyectos completamente diferentes. El "Diario de la Monja Roja", la columna para la revista *Cubaneo*, y un libro de relatos en español, para la editorial *Seven Stories Press* y su nueva editorial de libros en español.

¿Cuál era tu situación profesional en el momento de la escritura de la obra (puesto en el ámbito laboral, relación con colegas, otras actividades…)

Jacqueline: En el momento de la edición del libro, de darle forma, era inmigrante. No sabía inglés. No tenía trabajo y mis habilidades no eran fácilmente transferibles a este sistema. Al mismo tiempo a través de Sonia Rivera Valdés me puse en contacto con escritoras que todavía son mis amigas y que pasaban por la misma inestabilidad: Margarita Drago, Yrene Santos, Eva Vázquez. Todas con sus luchas y me dieron ganas de seguir escribiendo. Finalmente pude leer a los escritores de cuya existencia supe el año que había venido a un congreso de mujeres del Caribe hispano en Nueva York y entonces ahora ya podía leerlos y comprender su búsqueda identitaria, su necesaria aleación con los márgenes. Estaba envuelta también en la fundación y registro de una organización que llamamos, en 1999 cuando la fundamos, LART, y que se dedicaría a la unidad de las comunidades del mundo hispano. Eso fue para la edición y construcción o elaboración del libro, pero durante el proceso de la escritura de estos textos, estaba primero trabajando en una empresa mixta que se dedicaba a vender artistas al extranjero, luego me quedé sin trabajo y comienzo a hacer artesanías que no se venden en la Plaza de la Catedral. La gente habla de trabajar de manera independiente bajo la égida de la nueva economía, pero yo no doy pie con bola. Paso muchísimo tiempo conversando de estos mismísimos temas con Manelic Ferret y trabajo en otros proyectos, consigo trabajo en el archivo de la revista *Revolución y Cultura*, gracias al contacto que tenía con Silvia y su novio Boris, conseguimos hacer el primer número que tuvo la revista sobre el rock cubano. También estábamos editando la revista *Cubaneo* y buscábamos alianzas con las instituciones del gobierno para ver cómo financiar la revista, cómo reproducirla y como ponerla a circular. Estaba estudiando historia en el curso de trabajadores de la Universidad de La Habana. Escribo todo el tiempo. Me gano el concurso de narrativa de Revolución y Cultura. Me invitan a una conferencia en Nueva York y traigo la revista *Cubaneo* como parte de mis proyectos. La gente recomendaba aquí en Nueva York, conseguir una computadora pero sabiendo cómo funcionaban las cosas allá, yo sabía que una computadora no serviría de nada. Se necesitaba una imprenta, papel y gente poniendo a mover aquello y luego

distribuirlo, es decir, meterlo en el sistema. Regresé con muchísimo entusiasmo pero fue imposible. La Asociación Hermanos Saíz nos negó el dinero que existía para proyectos de cualquier tipo y luego nos invitaron a una reunión donde quisieron desmantelar el equipo de trabajo. Nos propusieron incluir otros escritores que no coincidían con nuestra estética ni con la propuesta de la revista, pero no aceptamos. Luego nos propusieron cambiarle el nombre, pero todo estaba ya planteado y bien argumentado con la editorial del primero número. No queríamos cambiarle el nombre, le venía muy bien a lo que hacíamos. Luego le propusieron a Manelic ser editora de una de las revistas de ellos, no recuerdo los nombres ahora pero Manelic dijo que no, Alejando ya se había ido para Venezuela y yo me quedé por un rato con los originales de Cubaneo y viajé con ellos a Nueva York pero nunca pude hacer nada con eso. Al final nos dijeron que no era posible apoyar nuestro proyecto porque no tenía calidad literaria. Yo quise que los expertos me dijeran los parámetros para entrar en la literaturiedad pero nunca me dijeron.

¿Cuál era tu situación personal (edad, estado anímico, relaciones interpersonales, actividades paralelas) en el momento de la escritura?

Jacqueline: En el momento de la escritura estoy en pareja con una extranjera y finalmente no nos entendemos. Las inseguridades nos desgastan y yo comienzo a molestar en su casa, me tenía que ir pero no quiero irme a la casa de mi madre. No tengo ni posibilidad ni dinero para alquilar un lugar e irme a vivir sola, que es lo que yo en realidad quiero. Estoy trabajando en una empresa mixta y me quedo sin trabajo. Escribo compulsivamente y me salvan las reuniones con Manelic Ferret[671] y Alejandro Aragón para discutir lo que leemos y la música que escuchamos. Eso es antes del 1998. Pero el momento de la organización del libro y selección de textos, es el año 2000. Yo tenía 32 años, estoy viviendo en el Lower East Side de Manhattan y estoy en pareja con Sonia Rivera Valdés, que ha sido un modelo de liberación. Sonia me prestó su biblioteca y siempre comentó y comenta conmigo los hallazgos en sus búsquedas y sus lecturas. Estamos trabajando en la universidad pública, yo estoy estudiando y además preparamos congresos internacionales bajo la sombrilla LART, y presentamos unas mesas redondas muy atrevidas en New York University. Estoy terminando de montar *Escenas para turistas*, estoy enviándolo a imprenta, y estoy escribiendo y haciendo notas para *Mujeres sin trama* que todavía no se llamaba así ni es una novela sino papelitos sueltos donde voy acumulando notas que a veces escribo directamente en la computadora. Ya estoy leyendo

[671] Poétesse et chanteuse cubaine, amie de Jacqueline Herranz-Brooks.

segmentos de *Mujeres sin trama* bajo otro "working tittle" en los congresos de LART en New York y en Santo Domingo.

¿Cuáles eran las lecturas, noticias o experiencias que pudieran participar en el proceso de escritura de la obra?

Jacqueline: En el proceso de escritura te mencionaba antes el cambio en la economía y el sistema económico de la isla como telón de fondo, los años de crisis que siguieron a la caída del muro socialista y que no terminó en el 1993, sino que se extiende hasta, al menos, el año 2006, que fue la última vez que visité la isla. Me acuerdo que en los noventa leí *El jardín de las blanquísimas mofetas*[672], veía mucho teatro en La Habana y recuerdo en particular las piezas de Carmen Duarte con el teatro Luminar. Escribo cualquier cosa y leo y viajo en una motocicleta de la empresa mixta donde trabajo a la notaría pública donde llevo unos contratos de artistas que van a viajar para hacer legal el pago de sus servicios en el extranjero. Me quedo sin trabajo. Estoy intentando vender cerámica con Liliana y sus amigos, me gano el premio de narrativa de *Revolución y Cultura*, que eran 500 pesos, consigo trabajo en el archivo fotográfico de la revista, viajo en bicicleta por línea y una amiga que se va del país me regala una máquina de escribir.

¿Dónde solías escribir ? (país, habitación, espacio interior/exterior…) ¿En qué el espacio es importante para escribir?

Jacqueline: Escribía a mano, de pie, con los brazos extendidos para aguantar la curva de la espalda. De pie, apoyando las manos en la mesa del comedor de Liliana. Siempre me ha gustado escribir en el comedor o en el lugar donde se come. En casa de mi madre escribía en la mesa de su comedor cuando ella viajó a Santiago de Cuba para estar con su familia. Un año después, es que voy a editar el libro bajo el título *Escenas para turistas* y lo haré en otra ciudad, en un escritorio que todavía tengo, y que se ha mudado conmigo siempre, y que al principio y durante la edición de *Escenas*…, estuvo en el cuarto de las computadoras que Sonia compartió conmigo para que trabajáramos las dos.

¿Cuál era la regularidad (escribías todos los días, todas las semanas..)?

[672] Ouvrage de Renaldo Arenas publiée en 1980.

Jacqueline: En Cuba escribía compulsivamente todos los días, con una cercanía al evento que más nunca he podido encontrar. Evento y selección de las secuencias del evento y edición de la secuencia eran siempre para mí procesos muy cercanos, actos casi simultáneos, superpuestos. Algo me sucedía y mi respuesta inmediata iba al diario y luego los editores (Manelic Ferret y Alejandro Aragón) y yo decidíamos cuál texto iba en qué orden de la revista, era casi como bloguear ahora. Esa inmediatez del evento es lo que finge tener *Escenas para turistas*.

¿Cuáles fueron las mayores dificultades a las que te enfrentaste para escribir la obra?

Jacqueline: Para escribir el conflicto mayor era entre lo que es y no es considerado literario, intenté responder a esas preguntas buscando una especie de balance en el texto que es la "técnica" de "unidad" que aprendí escribiendo con *Cubaneo*, "cubaneando", "hablando mierda", como decimos, imitando discursos que salen como "cantinflazos" porque no te pertenecen, los conoces y no los puedes articular porque te salen como fuera de contexto así que los parodias. La convicción de que existe una realidad que es representable y que es necesario llevarla al escenario, me hizo escribir y editar *Escenas para turistas*. Mientras editaba leí *Migrancy*, *Culture and Identity*[673], *The location of Culture*[674], también estaba estudiando el BA en York College y descubrí en una clase de historia del arte a bell hooks y estaba entendiendo el sistema de educación público de la ciudad desde la perspectiva de un estudiante inmigrante, que no habla la lengua. Ya me la pasé aprendiendo a leer en inglés con algunos ensayos de Dorothy Alison y unas novelas de Bukoswski. Estoy leyendo a Jagose y no entiendo a Butler. Me fascina Grosz pero no me interesan ni la ambigüedad ni las constantes referencias a la llamada "alta cultura" de algunos autores porque, al final, siempre son referencias que dentro de su mismo sistema de evaluación serían devaluables.

¿Qué es Cubaneo?

Jacqueline: *Cubaneo* fue un proyecto conjunto con los escritores Manelic Ferret, que es además de poeta y narradora, compositora e intérprete, y Alejandro Aragón, que es además abogado que ejerce como dramaturgo y dialoguista de telenovelas. Cubaneo fue el único taller

[673]Ian Chambers publie *Migrancy, Culture and Identity* en 1994. Cette œuvre illustre comment les identités font partie d'un labyrinthe de langues, cultures et histoires du moment, comment le migrant expérimente la "dislocation".

[674] Homi Bhabha publie *The location of Culture* en 1994. Cette œuvre s'inscrit dans la lignée des critiques et théoriciens postcoloniaux. Il utilise des concepts tel que l'hybridité ou encore l'intersectionnalité pour repenser l'identité dans un contexte de production culturelle ambivalente.

literario al que decidí asistir porque el proyecto era demasiado bueno e independiente y el espacio donde aprendía a escribir. Estábamos seguros, Manelic, Alejandro y yo, de lo diferente que éramos. Así que decidimos, sin mucha moratoria, que necesitábamos un balance para que no hubiera estridencias. En *Cubaneo* comencé en la búsqueda de mi "small personal voice".

Annexe 5 : Entretien avec Teresa Fernández, coordinatrice du réseau des femmes lesbiennes et bisexuelles du Cenesex.

Réalisé le 8 février 2013, La Havane, Cenesex.

Usted me ha hablado de un documental que el Cenesex estaba preparando, ¿de qué se trata?

Teresa: Hay un documental que está ahora en fase de edición que se hace en Cuba. Es documental de Lise Vila, hizo muchos documentales. Maneja muchos campos. Los primeros sobre transexuales fueron de ella, un excelente que se hizo sobre la violencia de mujeres….En realidad se preocupa por temas que son imprescindibles que no aparecen en la prensa pública, de este punto de vista es activista. Este documental que está haciendo, con mujeres lesbianas, algunas de las mujeres que entrevisto iban a *Oremi*[675].

¿Existen puntos de encuentros para las mujeres de lesbianas?

Teresa: Como no. Todos los viernes a las 5.30. Está abierto a todos, lesbianas, heterosexuales, bisexuales, hombres. Todo el mundo asiste con respeto.

Dijo usted que *Oremi* había pasado por diferentes fases, ¿por qué?

Teresa: Oremi desde que se creó ha tenido varias personas que han participado, que han elegido la red. Pero esas personas por motivos diversos han debido dejar el trabajo, específicamente con la red o han sido sustituidos. En el último periodo estaba bastante descontinuada, estaba como estancada. Y se está reactivando de nuevo a partir del momento en que la directora del centro nominó a la doctora Ada Alfonso[676] como la especialista de Oremi y que yo logro conseguir el programa FOS.

Esa ayuda es para poder comunicar con todas las mujeres de *Oremi* La habana, Fénix Cienfuegos, Las Isabelas. Para poder, por ejemplo, desarrollar talleres no solo para su formación sino también para visibilizar más los problemas concretos y reales que no existen. Ahora mismo estábamos trabajando sobre un caso de unas mujeres de Cienfuegos que

[675] *Oremi* est une association lesbienne et bisexuelle et transsexuelle crée à La Havane en 2005. Ce mouvement a été impulse par le premier groupe de femmes lesbiennes à s'être rassemblé à Santiago, en 2002, sous le nom des *Isabelas*.
[676] Co-directrice du Cenesex.

sufrieron discriminación. Nuestro abogado fue a Cienfuegos, se entrevistó con ellas. Sobre todo cuando tienen problemas laborales, afecta su autoestima, su situación económica, su posición social.

¿Cuántos miembros hay en Oremi?

Teresa: En ese momento, hay días que hay 15 personas.

¿No existe una recopilación de las personas del grupo?

Teresa: No. Las mujeres se apuntan el día que asisten. Unas se mantienen y otras van y vienen. No es realmente una asociación sin más bien una red comunitaria donde nadie paga, donde las personas acudan voluntariamente.

¿Cuáles son las actividades?

Teresa: Hemos estando poniendo películas que tienen temática relacionadas con las mujeres lesbianas y bisexuales. Siempre hemos buscado películas de alta calidad, no es necesariamente el tema central sino algunos personajes puedan ser homosexuales. Es para ver todo lo de la aceptación, del rechazo, como son las relaciones. Por ejemplo, vimos la película Antonia que es un clásico. La semana pasada empezamos una película española "Nacidas para sufrir". No es específicamente de lesbianas sino aprovechan de la ley de matrimonio entre personas iguales. Utilizamos las películas para hablar de temas actuales; por ejemplo, no existe una ley todavía donde una pareja de mujeres que haya vivido toda su vida juntas, si una desaparece, que permita mantener el patrimonio. No existe una ley de herencia patrimonial para las parejas homosexuales. No es justo. Significa que hay un reconocimiento de la pareja lesbiana.

¿Usted vio la telenovela *Bajo el mismo sol*?

Teresa: Yo sé que por ejemplo, en la televisión cubana ya han aparecido parejas homosexuales no siempre tratadas bien como debe ser. Cuando ponen una telenovela brasileña y que ponen una pareja homosexual, por le menos no cortan. No hay censura. Siempre estamos hablando de culturas latinas fuertemente machistas. Es el problema de cultura y de educación. Yo pienso que lo mejor es hacerlo desde la escuela. Hay que reeducar a los profesores. Te comentaba al principio lo del documental, ya no puede pasar un mensaje

del fracaso y en este documental las mujeres salen adelante. Busca el documental *El celuloide oculto*[677], hace una especie de recuerdo de todas las películas que tienen un guiño homosexual escondido o abierto.

¿Por qué este espacio de visibilidad se abrió tan tarde en Cuba? En la narrativa ya se iniciaba el tema en los 90. También me parece que hay una diferencia entre lo que se dice fuera y lo que se dice en la isla.

Teresa: Nueva York es Nueva York, La Habana es La Habana. No es lo mismo porque en Nueva York hay muchas culturas, se abren muchas brechas, aquí el muro es más compacto. Desgraciadamente, durante una época larga y difícil se consideró la homosexualidad como una patología primero pero también como algo que dañaba la moral. Este estigma, esta discriminación, todo eso conspira. Por supuesto, las personas no escribían abiertamente. Incluso antes de la revolución, hubo varios libros sobre la homosexualidad pero exclusivamente masculina. Pero eso tiene que ver con un problema cultural, ya tienen que ver con la ideología. Después de la revolución, las mujeres salieron de su casa, a trabajar, a emanciparse. A nivel de leyes también hubo avances. Pero sigue existiendo el tabú de la mujer lesbiana. Es un plus que hay que trabajar. Y una cosa muy rara también, las mujeres lesbianas a veces en el imaginario masculino representan una fantasía. Pero, por otro lado, es la mujer quien rechaza al hombre. Y aparte de eso, la mujer lesbiana tiene una tendencia a invisibilizarse, también el derecho a la intimidad, en realidad los heterosexuales no van a la calle diciendo yo soy heterosexual. Lo que tendría que existir a nivel legislativo, de cultura, el reconocimiento total de todos los derechos. No se puede vivir privado de derechos. Yo por ejemplo vivo con todos los deberes que debo cumplir ante la sociedad y entonces tendría que obtener todos los derechos independientemente de la orientación sexual. En Cuba se maneja de manera institucional y así coge más fuerza.

¿Cuál es la relación entre la FMC y el Cenesex?

Teresa: Profunda. La idea de la necesidad de la educación sexual nace en el seno de la FMC, a través del trabajo de Vilma Espín.

¿Usted se ha leído la antología *Nosotras dos*?

[677] Documentaire qui analyse l'histoire de la présence et le traitement des personnages homosexuels dans le cinéma des grandes productions hollywoodiennes.

Teresa: He leído algunos cuentos. Algunos me han gustado, otros menos.

Según usted, el nombre de "antología homoerótica" es justificado?

Teresa: Algunos cuentos no eran para nada homoeróticos. Son títulos desafortunados. Pones un título, y el texto no corresponde al texto. Tratan de relaciones lésbicas y le han puesto el adjetivo "homoerótico". Es muy light.

Tengo la impresión de que en la isla se publican obras menos atrevidas sobre la sexualidad lésbica, ¿qué le parece? Con respecto a las obras de Sonia Rivera-Valdés.

Teresa: Yo la conozco desde hace muchos años, antes de que llegara a la escritura. Ganó el premio. Leí *Las Historia prohibidas de Marta Veneranda*, me reí muchísimo. Mi padre era jurado, en esta sección y yo leía los manuscritos y lo influí muchísimo. Realmente era el mejor que había, no porque soy lesbiana. Era el mejor. Después cuando hablé con Sonia me decía: "¡Ay pero tú me diste el premio!"

Annexe 6 : Entretien avec Norma Guillard, coordinatrice du réseau lesbien au sein de la Cenesex de 2005 à 2010.

Réalisé le 8 février 2013, La Havane, Universidad de Sicología.

¿Cómo llegó usted a ser la coordinadora de la red de mujeres lesbianas y bisexuales en el Cenesex?

Norma: Es gracioso que me haces esta pregunta porque justamente el culpable fue Julio César. Es un amigo y yo durante mucho tiempo trabajaba y hacia artículos sobre esos temas y en esa etapa era el asesor de Mariela Castro. Entonces, se pensó en levantar, visibilizar este tema y me preguntó si yo tenía inconveniente y él sabía que yo me acababa de jubilar. Empezó con una propuesta simpática, una propuesta para ir a Chile. Desde Chile, había personas que ya habían venido a Cuba, de la comunidad gay que quería apoyar el proyecto, aunque otros países también eran interesados. Esas personas consiguieron una posibilidad de invitación, la segunda reunión de ILGALT[678]. En el año 2005 por primera vez, Cuba participa en su primera apertura, representando el Cenesex y representando la temática de diversidad sexual. De ahí, orientándome cuáles son los objetivos a nivel mundial y de América Latina, pues decidimos apoyar este trabajo de la visibilización. Cuando fuimos allí, ya desde el año 2002, el tema ya estaba en camino porque en Santiago de Cuba, un grupo que hoy se hace llamar *Las Isabelas*, hicieron su grupo y le pidieron una asesoría al Cenesex.

¿Existía antes del respaldo del Cenesex? ¿Era una asociación?

Norma: No, era una suma de intereses. Yo soy Santiaguera también y eso me ha hecho tener muchos vínculos con ellas, acabo de regresar de allá donde hablamos de cómo el grupo ha sabido, por encima de todo, la espontaneidad. Porque ellas entre sí eran cinco amigas que pensaban que pensaron: "éramos un poco a contra corriente". A veces la gente no entiende, había una amiga médica que la querían sacar de su trabajo porque era *butch*, buscaron soluciones y escribieron para buscar apoyo en el Cenesex. De ahí, pidieron una asesoría, fueron varias especialistas a darles talleres y se fortalecieron. Así han seguido hasta ahora.

¿Cuánto tiempo usted fue la coordinadora?

---

[678] *The International Lesbian, Gay, Bisexual, Transgender & Intersex Law Association* est une association internationale qui réunit des professeurs, psychologues, juges, étudiants qui travaillent sur l'équité et le genre.

Norma: Yo fui desde el año 2005 hasta el 2010.

¿Ahora quién es?

Norma: Me fui, estuvo otra compañera llamada Nery Lázaro. Había dejado a una muchacha del mismo grupo *Oremi*, de forma más oficial, una trabajadora de ahí que hacía la coordinadora del grupo. Yo lo hacía pero lo hacía como voluntaria. Ella después de un año, tuvo problema y dejó el trabajo. Ahora no estoy cercano. Es que estos años viajé muchísimo por un documental.

¿Usted viaja en el nombre de Oremi?

Norma: No. Yo viajo por un documental por el ICAIC[679], sobre la alfabetización; porque fui alfabetizadora. Ese documental que lo hizo una norteamericana, que se llama *Maestra*. Se presentó en muchos festivales y muchos universitarios lo han encontrado con el interés de que te permite hablar del desarrollo de la mujer y la incorporación al desarrollo social porque estoy hablando de cincuenta años de mi vida en la que comencé con la revolución esta actividad fuera de la casa, defiendo el tema de la discriminación racial y el tema de la discriminación sexual.

¿Cuándo se abrió el primer espacio de visibilidad para la mujer lesbiana? ¿Un texto crítico? ¿Un evento clave?

Norma : Si vas a la historia del feminismo en Cuba, puedes encontrar en el siglo pasado, más de una especialista abordando el tema pero fundamentalmente desde la literatura. El feminismo en Cuba, si bien en los 30, 40 ya estaba por encima de otros países de América Latina, con la lucha por el aborto, las leyes sobre los derechos de la mujer…. Pero en los 60-70, que se revolucionó más el feminismo, con manifestaciones fuertes, hubieron de esa causa pareció como una división de hombres y mujeres le costó a Cuba. Como Cuba trabaja en función de la igualdad y de la justicia, sentí que las propuestas que había sobre el feminismo eran mujeres que casi como hombres rechazaban los hombres.

Entonces fue una etapa en que no pudiéramos decir realmente que se podía hablar en Cuba de feminismo. Si pudiera decirte se empiezan el pensamiento de forma diferente, no hace tantos

[679] Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográfica.

años que reconocemos, como en mi caso, que me presento como feminista pero hay algunas personas que en sus prácticas son feministas y rechazan ser llamadas así.

Rechazan la etiqueta feminista.

Norma: En esos momentos, unos de los movilizadores es el mismo Julio César en su espacio. Por la vía de la FMC, se han dado espacios de confluencia de que unen a diferentes académicos para ver el feminismo desde el punto de vista académico.

Las cátedras de la mujer y la Editorial de la revista Mujeres, dirigida por Isabel Moya.

Norma: Ella ha estado reciéntenme haciendo un paso para mover el tema. Y por otro lado, nosotros queremos ir más allá, y queremos hablar del feminismo negro. Esta por acá. Por la bisección de la identidad racial en la sociedad. Se han creado grupos como mujeres afro-descendientes, afrocubanas. Además existe una alianza regional de afro-descendiente.

¿Usted fundó el grupo *Oremi*? A partir del 2005

Norma: Después del regreso de Chile, se fundó *Oremi*.

¿Cuáles eran las actividades? ¿Donde está el local?

Siempre estuvo radicado con el Cenesex.

¿Podría existir fuera del Cenesex?

Norma: Los dos últimos años de la etapa que yo estuve, el centro era en reparación, aproveché para insertarlo en los medios inimaginables de la gente, entonces en el centro Juan Marinelo. La directora nos recibió, cuando unas venían bien *butch*, la gente se atacaba, en la facultad de sicología también, en la FMC, en la escuela de Fe del valle[680].

¿En qué consisten las actividades?

Norma: La etapa que yo estaba, no sé si es la influencia de ser académica, pues más que un movimiento, más que un activismo, como era la primera vez, era tal como ocurrió. Eran encuentros. Porque aquí dirijo la Sociedad Cubana de Sicología. A mí no me era difícil

[680] Ecole primaire de Manzanillo qui porte le nom d'une travailleuse cubaine qui a perdu la vie lors du sabotage du magasin "El encanto" par la CIA.

encontrar una especialista para hablar del tema del género, de autoestima. Siempre el programa tenía espacios de superación, de intercambios con documentales, recreativos (poesía, música). Conseguimos dos otros lugares, entre 1era y 42, una sede donde las muchachas se podían reunir. Pero luego nos dijeron que no. También conseguíamos que hicieran discotecas.

¿Y ahora se sigue la lucha porque se habla cada vez más del tema?

Norma: Hay espacios que no responden únicamente a *Oremi* sino a toda la diversidad sexual. Por ejemplo, en Club *Las vegas*, *Infanta*, hay los jueves los grupos participan, se hablan de disfrute de espacio. Hay un espacio en el café cantante del teatro nacional, el piano bar, un día determinado se hace cosas. Me impresionó también que se hicieran cosas en el *Habaneciendo*, entre túnel y Galiano. Fui un martes, el show lo hacía una transexual que se llama Estrellita y después por la noche era para todas. Había muchas personas heterosexuales.

¿A lo mejor hay una diferencia entre La Habana y la provincia?

Norma: Bueno yo acabo de ir a Santiago y mi hermano es gay. Él me cuenta que allí hay espacios. Cada Provincia buscó sus soluciones. Hay un factor importante, el trabajo que hace el centro de prevención del SIDA. Siempre es un sitio de encuentros, pasa a ser más visibles.

¿Es respaldado por una institución?

Norma: Se mueven por el centro de prevención del SIDA. Está aparte del Cenesex. Y yo trabajo en los dos. Tienen proyectos con *Hombre por la Diversidad*[681] pero no a las mujeres lesbianas porque como no hay una incidencia alta de VIH de mujeres.

¿Las mujeres van más al centro de prevención del VIH que a la casa de orientación de la mujer?

Norma: No es que vaya más. El centro de prevención al Sida está casi inclusive compuesto de personas que han sido contaminadas y que son gais. Hay un movimiento diferente. Ellos hacen el trabajo en la calle; tienen identificados los espacios de sexo transaccional. Es un lugar donde hay también encuentros.

[681] Association cubaine ouverte aux hommes et aux femmes pour débattre des questions d'orientations sexuelles et identités de genre.

¿Usted ha visto la telenovela Bajo el mismo sol? ¿Qué opina?

Norma: Yo aunque no tengo este vínculo directo porque yo no soy la que reúne el grupo. Sí mantengo las relaciones con muchachas del grupo. Siempre, sobre todo cuando se trata del tema de las mujeres, le cuesta a la gente asimilarlo. Antes que esa, hubo otro episodio, *La cara oculta*, se criticó, cosas que no se manejaron bien. Pero cuando se hizo lo de la mujer, se hizo con mucha inteligencia. Escribí un artículo sobre la imagen de la mujer lesbiana en la Tv. Te lo mandaré.

En los años 90, se empezaba a abrir un espacio de visibilidad en la literatura para la mujer lesbiana (con Ena Lucía Portela, Ana Lidia Vega Serova, Sonia Rivera-Valdés en la diáspora), ¿Por qué se pudo iniciar el camino de la visibilización social en aquel momento?

Norma: Conoces a Sonia Rivera-Valdés. […] ¿Conseguiste la antología *Nosotras dos*?

Sí, pero me parece que todos los cuentos no son homoeróticos.

Norma: Fue un buen intento. Por lo menos, por la parte de afuera el tema es visible pero hay personas que ni siquiera conocen el tema y que participan en la antología. Conseguir este trabajo y ponerlo "Nosotras dos" ya por lo menos hay algo. Se lo achaco y me siento culpable, porque tengo que sentarme y escribir. Si lo hace otra, lo hace a su manera. Cuando la editora hizo la introducción, casualmente nos encontramos, le permití que asistiera a *Oremi* muchas veces para que estuviera orientada. Y coincidemente yo soy socióloga, y la persona que vino después es sicóloga y se creyó que era el requisito para ser coordinadora, pero le dije que no. La felicité que algunas cosas se pueden leer.

Me parece que en la diáspora, por ejemplo, en las obras de Sonia Rivera-Valdés, el tema de la sexualidad se toca con más atrevimiento.

Norma: Sonia, sí, sí. Siempre más atrevido. Lo puede hacer justamente porque no está aquí. Porque aquí no se hubiera podido publicar en ese tiempo, aquí todavía no había esa apertura.

Aquí había, igual que con la discriminación racial, con la sexualidad siempre hubo tabú grande. Nosotras pasamos por una etapa difícil, etapa llamada el *Quinquenio gris*. Se entendió que la forma de educar se hacía mediante escritos de hombres. Esas construcciones, que cada

país tiene que haber pasado, situaciones diversas por la sencilla razón de que no fue hasta los años noventa la Organización Mundial de Salud (OMS) decretó como que no era una patología mientras tanto todo el mundo lo tomaba por patología y estaba buscando la opción que entendía. Son errores cometidos. Cambiar el pensamiento de un día para otro, no es fácil; entonces, prejuicios que la gente tiene sobre esos temas, también la sexualidad fue un tema tabú.

En Cuba, las escritoras no quieren publicar obras que hablan de la sexualidad por miedo a que sean obras anti-literarias, asociadas a malas palabras. ¿Qué opina de eso?

Norma: Nosotros tenemos un espacio para ponerlo un nombre que fue una organización por los 93-96, una organización llamada *Majin*; era un grupo de comunicadoras y en este espacio nosotros buscamos por primera vez, en esos años, hablar del enfoque de género en los medios de comunicación. Queríamos iniciar un cambio, pero en este tiempo, feminismo era como palabras malas y no se entendió y tuvimos que desactivar el grupo. Pero seguíamos, cada una teníamos una línea de trabajo. Por ejemplo en ese tiempo, era publicista. Por lo tanto yo seguí con mi publicidad hablando de la imagen de la mujer en los medios, de la mujer negra, de la mujer lesbiana. Pero todo eso implicaba que todo el mundo manejara la temática. Si bien estamos profundamente abordando el tema de género todavía en el país, no se hacía. De esa forma abierta ese mismo grupo, en un momento nos encontramos ante la presencia de la amiga de la peruana que nos ensenó el camino del trabajo con la autoestima, la intuición de la mujer. Resulta que ella era discapacitada y hablaba de la sexualidad del discapacitado a unos investigadores de la universidad de sicología. Algunos ni siquiera sabían lo que era el dildo: "¿Y se vende?", "Si Niña te puedes comprar tu aparato. Lo tengo en negro, lo tengo en blanco, lo tengo con vibraciones…" Si esas personas, especialistas acá, reaccionan así, que puedes esperar de la población. Es increíble la necesidad que hay de abrir el pensamiento.

La sexualidad y las relaciones amorosas entre mujeres cuestionan el poder masculino porque la mujer ya no necesita al hombre. De ahí puede venir el rechazo.

Norma: Hablando de eso, yo estaba recordando como en una oportunidad hice una crítica en la publicitaria. Un amigo, porque tengo la mente abierta, me trae una revista pornográfica. Yo con la pornografía, tengo mi enfoque. Y en la revista, estaba mirando las diferentes maneras de relacionarse a la gente. Y yo siento pero si no conoces hay cosas que tú no haces. Y yo como una persona normal la enseñé a otra persona las diferentes posiciones, y era de mujeres.

Entonces, se reunieron los colegas y hasta el marido de una muchacha vino a verme como si hubiera sido una acusación contra él[682]. Ahora las cosas son diferentes.

Las cosas van cambiando.

Norma: Cuba tiene una etapa de trabajo con más fuerzas en relación a la homofobia.

Con la jornada de la homofobia.

Norma: Sí, esa jornada que cada vez que pude, participé. Yo estuve presente cuando se hizo en Santiago de Cuba. Con los parques llenos de gente, de tiendas con el tema, con las *Isabelas*. Uno siente que hay un poco de evolución. La gente no tira piedra, la gente escuchó, aprendió.

¿Cuáles son sus proyectos ahora?

Norma : Yo tengo ya dos años y medio moviéndome en diferentes universidades de los EEUU llevando este tema fundamental de la alfabetización en Cuba. Contesto a preguntas sobre el tema de la discriminación racial y como participo a la organización, lo podemos hablar y de la diversidad sexual. Yo he trabajado mucho el tema del VIH, estoy terminando un libro sobre la importancia del voluntariado en el VIH sida. Como conocen mi currículum unos me invitan por el documental, otros por el VIH u otros por los temas de discriminación.

[682] Des reproches similaires avaient été adressés à Monika Krause.

Annexe 7 : Entretien avec Mayra Álvarez Suarez, Directrice du centre d'études sur les femmes à Cuba.

Réalisé le 7 février 2013, La Havane.

¿Puede usted empezar con una presentación de su papel en el seno de la FMC?

Mayra: Soy Mayra Álvarez Suárez, soy doctora en ciencias sociológicas, investigadora titular y la directora del centro de estudios de la mujer. En primer lugar, este centro de estudio de la mujer es una unidad adscrita a la FMC. Nosotros nos dedicamos específicamente al trabajo de investigación, asesoría como todos los centros de investigación cubanos. Somos parte de la FMC.

La FMC surge en 1961 a propuesta de las propias mujeres por su interés de participar activamente en el proceso revolucionario. En Cuba, había muchas organizaciones de cualquier tipo. Pero en Cuba había una tradición histórica de unirse para el derecho al voto, para una serie de reivindicaciones que las mujeres querían antes del triunfo de la Revolución. De igual forma, cuando triunfa la Revolución las mujeres deciden unirse en una federación para apoyar al proyecto revolucionario. En el programa de la Revolución cubana, estaba muy claro la lucha contra la discriminación por cualquier motivo, entre ellos, por motivo de sexo. Desde que surge la Federación, uno de sus intereses de sus directivas muy grande de basar los programas y los proyectos que se hacían, y que se hacen en la actualidad, a favor de la mujer, es el resultado completo de investigaciones científicas. Y, de ahí, se establecen lazos muy estrechos con universidades, con círculos de investigación. La FMC ante la necesidad de investigación, primero demandaba investigaciones científicas completas de la mujer y por otra parte, se hacían conjunta porque también había compañeras universitarias. A veces, las mismas compañeras de la FMC integraban el mismo equipo de investigación. Era un área que no era reconocido como un centro de investigación. También estaba integrada por compañeras que son necesariamente estaban categorizadas como investigadoras. Nuestra presidenta Vilma Espín considera que ya estábamos en condiciones dado el desarrollo científico y técnico del país y la prioridad que le da el Partido del gobierno al desarrollo científico y técnico. Y los avances que habían tenido la promoción y procesión de las cubanas, que nos merecía un centro de investigación dedicado a la investigación de las mujeres. En 1997, a propuesta de nuestra Presidenta, se crea este centro justamente con la ideas de vincular estrechamente los

resultados de las investigaciones al quehacer de la organización femenina para que este centro tenga un mayor nivel científico. […]

Es un equipo pequeño; realmente nosotras estamos vinculadas a la investigación seis personas. Tenemos personas de apoyo, cuatro personas más. Porque siempre la concepción de la Federación fue un trabajo en coordinación con otros centros de investigación o con otras instituciones. Por ejemplo, si nos hace falta una investigación del acceso de la mujer al poder, a lo mejor lo hacemos con otra institución. También, nosotros constituimos equipos interdisciplinarios o transdisciplinarios de otras investigaciones de otra institución. Se piden incluso por el gobierno unas investigaciones y así se crean equipos. En el 1989, la FMC empieza a impulsar en Cuba un programa de Cátedras en la Universidad. Entonces esas Cátedras comenzaron a hacer los grupos de una manera; empezaron a trabajar la inserción de la perspectiva de género en el currículum universitario. Y también en la investigación, la extensión universitaria. Esto fue un antecedente muy importante. Cuando se crea el Centro de Estudios de la Mujer, se le da la responsabilidad de coordinar, desde un punto de vista metodológico, ese programa. En todas las provincias, en todas las universidades prácticamente, hay una Cátedra de la mujer. Ellas colaboran con nosotras y a la vez nosotras la apoyamos. Son distintas instituciones porque las Cátedras tienen autonomía universitaria y responden al ministerio de educación superior o al ministerio de educación. Hay un vínculo estrecho que todo el mundo respeta. Convocamos a la Cátedras en las reuniones anuales de la FMC.

¿Existen vínculos con el Cenesex? ¿Existen proyectos comunes?

Mayra: En esos momentos, hay un proyecto común, se está perfeccionando el programa de educación sexual.

¿Cuándo se inició la relación con el Cenesex?

Mayra: El Cenesex, Mariela te podría contar esta historia, surge por la solicitud de las propias mujeres del congreso de la FMC. Surge porque las mujeres lo piden. Desde el principio, cuando era un grupo y cuando se convirtió en centro en su comisión directiva, en su consejo directiva siempre ha estado presente la FMC como organización mientras que el Centro de Estudios de la Mujer forma parte de los centros de investigación. Surge de la voluntad de las mujeres para que se les aumentara su conocimiento sobre la sexualidad para

poder ejercer su derecho que se le estaba dando. Se concibe el derecho sexual y reproductivo como conocimiento. La FMC ya se preocupaba por el tema con las revistas *Mujeres* y *Muchachas*.

¿Cuándo se creó el primer grupo de mujeres lesbianas? ¿También fue el impulso de la FMC?

Mayra: A ver…..para un momento la grabación.

J'ai donc dû couper le dictaphone pour qu'elle me dise qu'elle ne savait pas trop quoi répondre. Je reviens donc à des questions plus larges sur la FMC.

¿Quién puede participar en la FMC?

Mayra : Todas las mujeres, no importa la edad, su orientación sexual. Igual que hay grupos de comunicadoras, científicas. Nosotros intentamos mantener una relación, lo que significa que es la persona más calificada que se encargue de la relación con esas personas.

¿En las Casas de orientación a la mujer y a la familia acuden muchas mujeres lesbianas? ¿Existen unos datos, unas estadísticas?

Mayra : En la casa se registran los casos que van y los motivos. Por el lesbianismo no a donde llegan. En las estadísticas que hacemos cada ano, no aparece como una problemática por la cual acudan a la casa. En Cuba, todavía hay prejuicios con la mujer de orientación heterosexual, entonces imagínate lesbiana. Trabajamos en los últimos años, que no comenzó en el Cenesex. Es un trabajo que comenzó con la misma presidenta Vilma Espín, siempre fue un concepto que defendimos: el respeto a la libre orientación sexual. El Cenesex, lo que ha hecho, ha tratado de ponerlo más visible y brindar una atención más especializada a esas personas, quizás de colocar incitativa legislativa. Bueno, iniciativa legislativa, no porque realmente es la FMC que lo puede hacer.

¿El Cenesex es respaldado por la FMC?

Mayra: Sí, sí. Por ejemplo, el Cenesex propone una modificación del código de familia; ellos mismos no tienen iniciativa legislativa. Es la FMC que tiene la incitativa pero lo ayudamos.

¿Se podrían crear organizaciones de mujeres que no fueran respaldados por la FMC?

Mayra: Realmente, la FMC tiene estatus de asociación no gubernamental porque se autofinancia. No quiera decir que está contra el gobierno. Somos una contraparte solidaria para que se respeten los derechos de la mujer. Por ejemplo, en este caso nosotros nos autofinanciamos, nos reconocen como estatus consultativo II en la comisión de las Naciones Unidas. Nosotros también hemos intentado preservar, sobre todo en el caso de Cuba, bastante unidad para impulsar las cosas. Si tú estás en este tema, sabrás que la característica de los movimientos femeninos en el mundo es la división. Por esa misma razón, nos conseguimos todo lo que queremos, sobre todo en América Latina, la división que son intereses particulares de los movimientos. Entonces nosotros la estrategia que se hace, tu eres una federada, implica una unidad, participas en la federación. No impide que las mujeres estén por su interés, por su propia cuenta. La mujer viene a la FMC para pedir ayuda y preservar la igualdad de un movimiento.

¿Una de las batallas de la FMC es cambiar la representación del rol femenino, entonces me pregunto en qué la literatura homoerótica y los medios de comunicación (las telenovelas como *Bajo el mismo sol*) participan en esos cambios?

Mayra: Cuando nosotros hablamos de la representación rol de lo femenino y lo masculino, decimos que somos "sincréticos" porque tenemos una cultura anterior y nos estamos apropiando una nueva cultura. Los espacio públicos, menos privados, cambian más en la práctica, menos en la mente. Uno de nuestros objetivos es contribuir al cambio de los estereotipos, lo tradicional en lo femenino/masculino. Y también en cómo se percibe el derecho a una libre sexualidad.

¿Mediante la educación?

Mayra: Mediante la educación, mediante los medios, mediante la educación familiar no la educación formal de las escuelas sino los medios de comunicación la familia. Hay distintas vías: la comunicación, programa de televisión… Tenemos un semanal donde tratamos de plantear eso temas. Se llama "Conocer a una mujer" en el canal 6.

Por ejemplo en el caso del programa de la FMC en el canal tiene que salir con un enfoque de género. No es censura. Tenemos que revisar con nuestro equipo el guión del programa. Le recomendamos al asesor cosas. También en las revistas *Mujeres* y *Muchachas* intentamos dar a conocer unos debates actuales. La revista *Mujeres* es también digital.

La telenovela trajo mucho debate respecto a la reinserción de las mujeres presas, del lesbianismo La gente se ha puesto descontenta. Sobre todo los hombres, son más arraigados en la tradición; las mujeres van más rápido [*risas*]. Los hombres cubanos van cambiando, por ejemplo en el hogar, su contribución a las tareas, poco a poco, tampoco es espectacular, cuidan a los niños […] Estamos montando una estudio sobre los jóvenes y analizamos cómo perciben esto cambios en su familia.

¿Cuándo se va acabar la doble jornada de la mujer?

Mayra: Eso no se va acabar por el momento, hay que seguir trabajando. Además, no depende solo de las personas, depende también de las instituciones, de los servicio de apoyo al hogar porque es mucha la carga. Lo primero que se hizo cuando triunfó la Revolución fue crear lavandería para que las mujeres se pudieran incorporar al trabajo, los círculos infantiles también. Cuando se reforzó el bloqueo económico contra Cuba, empezaron esos servicios porque se necesitaba la fuerza trabajadora de las mujeres para salir adelante. Por ejemplo, el tema del cuidado de los niños, discapacitados o ancianos es muy fuerte. Estamos en eso porque le toca a la mujer encargarse de eso. Además, se necesitaba un cambio de mentalidad institucional, a una mujer la dejan fácilmente por una licencia materna pero pocos hombres utilizan el derecho a la licencia paterna. Temen también las críticas de los colegas.

En el seno del hogar, ¿cómo podrían cambiar las cosas?

Mayra: En primer lugar, educando a la nueva generación. No hay que reproducir los mismos patrones. Los hombres y mujeres tienen que entender que la familia, que este espacio no es únicamente femenino.

Annexe 8 : Entretien avec Edith Dixie, Professeure de communication à l'Université de La Havane et journaliste sensible aux questions de genre.

Réalisé le 4 février de 2013, La Havane, Palais National

Leí sus dos artículos, uno del SemLac sobre las asociaciones lesbianas en Cuba y otro sobre el sicólogo Alain Ducourt que hizo un estudio demográfico. ¿Puede explicamre cómo llegó a escribir sobre las cuestiones de género?

Edith: Yo soy periodista y me gradué en Cuba en un momento en que todo se estaba desarmando y mi directora de práctica de producción era una mujer feminista y muy sensible a los temas de género y de diversidad sexual. Me gradué en el año 1994, una tesis sobre el SIDA. En Cuba se empezó a hablar públicamente a partir de 1991, había casos desde el 1986 pero estaban muy concentrados. Entonces todo eso marcó toda la manera que luego he seguido para hacer periodismo. Hice un máster en demografía y lo que he hecho después es trabajar más que nada sobre temas sociales, sociológico, de género. En estos momentos dirijo una revista para adolescente, una revista de género, se llama *Muchacha*. Trabajo para la agencia SemLac, que es una red de mujeres comunicadoras en América Latina, derivada de un proyecto mayor que fue un proyecto mundial muy interesante que nació con el decenio de la mujer, decenio de los noventa, vinculada a la agencia *Interpress service*. Cuando terminó el decenio, se desvinculó y se convirtió en un independiente y ya sólo sobrevive la rama latinoamericana de ese proyecto. La sede era en New Delhi. Hoy tiene su sede en México pero su mesa editorial está en La Habana. Ese es el otro proyecto en que trabajo y además llevo dos años como consultora para los fondos de seguridad para temas de comunicación. En SemLac yo trabajo básicamente violencia de género y de diversidad sexual.

En cuanto a su trabajo sobre las asociaciones lesbianas, ¿cuándo conoció o encontró a las fundadoras de los grupos Oremi (La Habana), Las Isabelas (Santiago) y Fenix (Cienfuegos)?

Las conocía personalmente en el 2011. A ver, fue un trabajo con el Cenesex. Hasta hace un par de años digamos 2009, 2010, la prensa cubana nacional no solía comunicar a la diversidad sexual. No era uno de sus temas ni la violencia de género. Todavía no es un espacio para poder trabajar lo de la sexualidad en Semlac, que además carga con la maldición de ser una agencia extranjero. Tiene una connotación peyorativa. Era difícil trabajar sin tener alianzas. Entonces SemLac tuviera que tener un proyecto de trabajo conjunto con el Cenesex. Hicimos una alianza institucional para poder publicar. Todas las periodistas de Semlac son periodistas

de la prensa nacional. Había una buena relación trabajando con Mariela. Entonces estuve en *Juventud y rebelde*, *Bohemias*, pasé por la prensa nacional y tenía muy buena relación con el Cenesex y entonces aproveché para poder acceder a los temas y a los expertos. Se hizo un trabajo muy serio, el trabajo sobre la diversidad sexual lleva siete años. La connotación peyorativa de la prensa internacional no viene de gratis. Hay periodistas muy serios y otros menos. Eso es lo que perjudicó a la prensa internacional.

¿Decidió usted encontrar a las fundadoras de las asociaciones?

Edith: Fuimos a Santiago porque este año (2011) se hizo la jornada mundial contra la homofobia, fuimos a buscarla para una mirada completa. Volví a tocar el tema en diciembre de 2012 desde la postura de la salud de la mujer lesbiana, las mediaciones que atraviesan su atención de salud que son múltiples y complejas.

¿Existe una ayuda de la FMC con la casa de orientación a la mujer y a la familia?

Edith: En la casa de orientación que hay en todos los municipios, se recibe a mujeres con todo tipo de problemas. Es un espacio interesante por aunque sea un espacio institucional es un espacio que trabaja a partir del voluntariado. Son asesores y asesoras voluntarias, sicólogos, siquiatra, socióloga. Tiene como virtud que hay un voluntarismo interesante. Tiene parte negativa, que hay muchas personas que no tienen la formación. Hay lugares donde funciona muy bien y otros donde funcionan menos. En Santiago funciona muy bien, es una de las mejores de Cuba, Guantánamo también. La casa es dirigida por la FMC.

¿Isabel Moya sabe cómo funciona la casa de orientación?

Edith: Isabel es mi directora. Es la directora de la Editorial de la Mujer, es la organizadora de esta conferencia (en el hotel Nacional). Te voy a poner en contacto con Ada Alfonso, una siquiatra que lleva años estudiando el tema de la diversidad sexual. Fue directora del Cenesex y ahora está jubilada. Tiene contactos con todas. Fue una de la personas, con Mariela, que iniciaron la atención profesional a las mujeres lesbianas, empezaron a brindar servicios profesionales, ayuda. La otra persona con quién te puedo poner en contacto es Norma Guillard, la fundadora del grupo Oremi de La Habana.

¿Existe un trabajo sobre lo de la telenovela como la de *Bajo el mismo sol*?

Edith: Es muy difícil comunicarse con el mundo cubano si no ves telenovela porque la vida nacional suele tomar el color de la telenovela.

¿Era la primera telenovela cubana que trataba abiertamente del lesbianismo?

Edith: No. Hubo una telenovela anterior. Antes en la televisión sólo había telenovela sobre homosexualidad masculina y del Sida (*La cara oculta de la luna*) con la crudeza necesaria. Fue mejor que *Bajo el mismo sol*. Han criticado el hecho de que se abandonara el personaje

homosexual. Fue mejor porque era un grupo de directores con una mujer y dos hombres. Luego una novela que se llama *Aquí estamos* que fue sobre la interioridad de un grupo de teatro donde había un muchacho alcohólico, drogadicto, una muchacha lesbiana… Todo el vicio. En esa novela, los críticos de género, la odiaron. Montaron una relación de lesbianas orgánica y de pronto la muchacha se convierte por magia y va con una pareja masculina. En *Bajo el mismo* hicieron más investigaciones. La actuación de la lesbiana es muy buena.

No tienen necesidad de hacer novelas con cinco ex presas cuando en Cuba la población carcelaria femenina es del 0.20 % de la población del país. En la segunda temporada, "techo de cristal", se trata muy bien de la violencia de género.

Se hace mucho mejor en el periodismo y la ficción sobre las cuestiones de género. En la televisión tiene más impactos. Se habló del lesbianismo en Cuba más que en ningún otro momento de la historia de este país como se está poniendo en Venezuela.

Hay un periódico, una edición especial de La Calle 2010 que publicó la polémica sobre el tratamiento del lesbianismo en *Aquí estamos*. Tiene la virtud de que está tanteando la polémica popular.

Otra cosa, he visto en la página web del Cenesex, una red que se llama el club de amigos en el que las personas tienen un perfil con la foto, el correo electrónico. ¿En qué consiste esta red?

Edith: El Cenesex está funcionando a partir de la red de la asociación aunque no le llaman así. Lo llaman redes y ya está. Tienen la red de lesbianas y bisexuales. Ellos tienen también la red de jóvenes, independiente de su sexo o de su orientación sexual, tienen la red Hombre por diversidad (H por D), Hombre por la diversidad dirigida a homosexuales, bisexuales y heterosexuales.

¿Cómo hace la gente para participar en esta red, sobre todo las personas que no tienen acceso a internet?

Edith: Te sorprendería como está surgiendo actividad en este país. El hecho de que la gente no tiene internet en sus casas no quiere decir necesariamente que la gente no tiene acceso a internet. Hice un ejercicio con la revista *Muchacha*. Lo pedí a mis hijas que tienen un perfil en el facebook que pusiera a un llamado, era un texto sobre la relación con hombre casado, un texto llamativo. El texto tuvo en *facebook* casi 600 *like* de los cuales hicimos una búsqueda, por lo menos 400 eran Cubanos de Cuba que se conectaron con la conexión de su mamá, en el trabajo de su papa, a lo mejor eran quince ante un ordenador, en la universidad. Es red de Cenesex no son tanto redes virtuales, ellos se reúnen, se van pasando la bola, se organizan para participar en la jornada contra la homofobia. También los *blogs* funcionan bien. En Cuba

es un espacio interesante. Yo creo que el debate más interesante en Cuba sobre la diversidad sexual está en los blogs como "negra cubana tenía que ser" (es negra y bisexual y está montando un discurso sobre la diversidad sexual desde otra perspectiva. Es una lingüística), "Paquito el de cuba" (éste es un periodista, jefe de información de uno de los principales periódicos de este país. Tiene un blog absolutamente homoerótico. Es un militante comunista y en su blog pone "Yo soy Paquito de cuba, comunista martiano, gay y enfermo de SIDA". Es uno de los miembros más activo en la red *H por D* del Cenesex y asesor del Cenesex para comunicación, "Habana times" (grupo de personas que escriben de diversos temas y levantan informaciones de todo tipo), "Jazmín Portales" (esa muchacha es una fundamentalista del ciberespacio. Es una terrorista del ciberespacio porque ella está en contra de todo.). Son apenas cuatro pero hay muchos más.

Isabel Moya montó y coordinó en octubre o noviembre del 2012 un encuentro. En Cuba ser feminista tiene una connotación peyorativa. Es curioso porque en el mundo en el que te mueves, sobre todo en el caso de la literatura cubana, las escritoras son una manifestación de vocación de reivindicación de género en sus obras, cuando las entrevistas no se reivindican feminista, creo que Marilyn Bobes es una de ellas. Dentro del terreno de la crítica literaria hay una polémica interesante porque las autoras no se quieren reconocer como poetisas sino como poetas porque en Cuba el termino poetiza fue utilizado por la poesía femenina banal.

Isabel Moya que dirige la Cátedra de género del instituto de periodismo y organizó un encuentro informal. Es un lugar donde se montan debates. El año pasado, organicé un curso sobre demografía y género para levantar indicadores de género en Cuba. La fecundidad de este país está por el suelo; las mujeres no quieren parir, ustedes tienen inmigrantes, nosotros no con lo cual la población de este país está ya decreciendo. Se montó en el Instituto y uso este espacio para convocar personas que hablan del feminismo en Cuba. Aquella historia se acabó con esta muchacha (Jazmín Portales) peleando porque no la dejan asociarse. Da igual si la asociación lo podemos escribir y si no la escribimos. Estamos socializando. Eso abrió un debate sobre podemos unirnos o no.

¿La asociación Oremi tiene un estatuto particular?

Edith: Oremi forma parte del Cenesex.

¿No puede existir una asociación que no sea respaldada por el Cenesex?

Edith: En teoría puede existir pero es complejo de concretar. Oí decir que un experto en leyes decía que ninguna ley prohibía la asociación. Pero los mecanismos para concretar la asociación pueden ser muy tortuosos.

¿Luego hay que negociar con la administración?

Edith : [*Risa*]…. ¡Silencio! Mira, por millones de cosas Cuba es un universo múltiple, variable. A Isabel y yo nos gusta decir que somos Cuba, una Cuba y muchas Cuba. Y eso es una buena definición. Igual Cuba no es La Habana. Concentra todas las ventajas y todos los defectos, todas las contradicciones. Yo he viajado por toda la isla trabajando con un financiamiento de agencias extranjeras. Bueno yo tengo mi propia conexión internet y entonces en casa particular pedía el acceso a la línea telefónica en Santiago de Cuba. Por ejemplo, en las Tunas no pude hacerlo. La mujer me miró con unos ojos diciéndome : "Internet en mi casa…No".

Santa Clara aquí tiene la fama de ser una de las instituciones más permisiva en cuanto a lo de la diversidad sexual. Sin embargo en sus calles se respira un clima de discriminación sexual tan brutal que no se puede entender cómo es posible que sea el lugar más famoso. En la calle es un ambiente hostil. Hice un trabajo sobre transexual. Logré entrevistar a 26 transexuales que además estaban libremente cantando en un parque. Entonces Cuba tiene varias caras.

El grupo de Santiago, *Las Isabelas*, es un grupo de mujeres muy humildes. Isel es enfermera. Tiene una situación social compleja. La motivación para asociarse no fue una motivación de reivindicación, de política sino porque necesitaban urgentemente ayuda múltiples. Empezaron a asociarse para darse apoyo. Luego eso fue cogiendo otro tamaño. La puede encontrar en la dirección provincial de educación para la salud de Santiago de Cuba. Trabaja una doctora que se llama Zhenia, ha trabajado mucho con los gais. Estoy segura que Norma pueda ponerme en contacto con otras del grupo.

¿Existe una sede de esas asociaciones? ¿Existe una dirección que no sea el del Cenesex?

Edith: Son asociaciones horizontales. *Oremi* se reúne en el Cenesex, una vez al mes. Igual la gente de Santiago se reúne en la Dirección provincial de educación para la salud.

¿Siempre se reúnen dentro de un marco institucional?

Edith: Bueno, al principio *Las Isabelas* se reunían en parques pero luego encontraron un espacio mas cómodo.

Y en Cienfuegos, ¿qué pasa con las del *Fénix*?

Edith*: Fénix* se desarticuló. Habla con Alain Ducourt que sabe localizar a todos los miembros del grupo. Es el representante del Cenesex en Cienfuegos.

¿Conoces a Sonia Rivera-Valdés?

Edith: Sonia es una escritora de los espíritus de las mujeres. Hay un muchacho graduado de mi generación. Le puedes escribir desde facebook, es Jesús Jambrina. Reside en los EEUU, es graduado del instituto de periodismo. Se ha dedicado a trabajar el homoerotismo en la literatura cubana. Tiene un perfil activo en facebook. […]

En el Cenesex hay una persona que quiero mucho es Marta María Ramírez pero es ilocalizable hasta para mí. Ella es la jefa de comunicación del Cenesex.

¿Sólo las personas que forman parte del Oremi pueden participar en las mesas redondas?

Edith: No. Está abierto. Estuve en un par de encuentros. Va la familia de las muchachas.

¿Se imparte clase de género?

Edith: Sí. Una de la más interesante fue un grupo de lesbianas. Les dan capacitaciones de género y educación sexual. Se convierten en promotoras de salud sexual para elevar la autoestima de las muchachas. Es mucho mejor porque en estos momentos es política del estado pero hay nivel de la opresión subterránea. La construcción de la sexualidad es muy judeo-cristiana.

En Francia se desarrolla un debate sobre el matrimonio homosexual, ¿cómo va el asunto en Cuba?

Edith : Aquí el último debate público lo puedes encontrar en el *blog* de Paquito. Fue que Paquito quería que se contara a las parejas de mismo sexo en el censo del 2012 y no fue aprobado. Un censo de población se prepara al menos cinco años con antelación. Incluso es un acuerdo internacional, se validan por comisiones de expertos. Paquito nunca entendió esto. Abrió un debate interesante porque se habló del espacio de visibilidad. Ha ocurrido un fenómeno interesante, él tiene el blog estrictamente personal pero además es jefe de información de uno de los más importantes periódicos de este país y también muy machista porque es el periódico de la clase obrera. Es una clase muy masculina. Lo interesante es que él intentó abrir en el periódico un paso a temas que antes no estaban. Por ejemplo, el caso de un muchacho en la provincia de Granma, lo expulsaron del trabajo porque tenía su *laptop* pero la *laptop* era del trabajo, y leía la guía sexual del siglo XXI. Y, en Granma consideraron que la guía sexual del 51 era pornográfica y lo expulsaron. Paquito abrió el debate desde una reclamación laboral puramente administrativa y el debate lo llevó a la televisión por el Cenesex y se convirtió en una polémica nacional y al muchacho tuvieron que reintegrarlo. En término político, es una persona muy vertical, nadie se puede cuestionar Paquito porque él es muy vertical en termino político. El es totalmente de fila, del sistema pero abre nuevo horizonte.

Lo del matrimonio gay aquí, tenemos alrededor de seis años de trabajo, un proyecto de reforma del Código de familia porque está proponiendo la unión legal y no se propuso el matrimonio gay. No se ha discutido en el Parlamento. Es una de las numerosas modificaciones que tiene, las otras que tiene son más pertinentes y útiles porque por ejemplo

tienen también modificaciones vinculadas al reconocimiento del papel del abuelo. Los abuelos no tienen peso legal para criar los nietos pero en Cuba hay muchos niños que son criados por los abuelos porque sus padres ya no están en Cuba (porque son médicos en Venezuela, porque se fueron del país…) A veces no están por periodo de cinco, seis, cinco, siete, ocho años y los abuelos buscan constantemente respaldo legal para tomar decisiones.

En Cuba es el tema de la herencia del patrimonio de las parejas homosexuales. Porque hay parejas de muchísimos años que luego el patrimonio se queda en los hermanos que nunca aceptaron la pareja homosexual.

Entonces, ¿por qué se aprobó el cambio de sexo antes de la herencia patrimonial?

Edith: Lo de cambio de sexo es una regulación de salud público, es un decreto de ley del ministerio de salud pública. Pero el código de familia es un proyecto de ley y no un decreto que tiene que ser aprobado por el parlamento y ahí en el parlamento el 90% son hombres rurales y machistas. La ley del tránsito estuvo trabajada durante tres periodos de legislativos porque estaba discutiendo mucho la pena en contra manejar en estado de embriaguez, estaban bajando el nivel de alcohol.

Annexe 9 : Entretien avec Luisa Campuzano, critique littéraire cubaine

Réalisé le 6 février 2013, La Havane, Vedado.

Como fundadora y directora del programa de Estudios de mujeres en la Casa de las Américas, ¿cuál es exactamente su papel ?

Luisa: El programa surge en el año 94 a partir de la eclosión de una evidente diferencia de género en la sociedad cubana. En el periodo especial, la sociedad cubana había sido muy equitativa teóricamente, muy igualitaria por principio y se describía más desde la perspectiva de clase: todos somos proletariados, todos somos obreros, todos son socialistas. Cuando hubo la caída del muro de Berlín, cuando desapareció la Unión Soviética, cuando Cuba se queda aislada económicamente, la crisis famosa del 91, el periodo especial, empieza a producirse una brecha económica. Una brecha de género y una brecha racial también. Y empiezan a marcar las diferencias de una manera reactiva. Las mujeres de pronto se sienten llevadas a otro plano, tienen que estar en un mercado de trabajo. Ahora hay una competitividad. Las mujeres tienen, en una sociedad cubana en la cual todavía la responsabilidad familiar es una carga exclusivamente femenina. Tenían un hándicap en el sentido en que no podían competir en el mercado laboral. Empiezan a revisar las casas, a proponerse quedarse en las casas. Allí hay este hecho paradójico que se inició desde mucho antes, ya desde los 70-80, las mujeres jóvenes son la parte más preparada científica, técnica porque a partir de la definición de la sociedad socialista eso es característico, hay mucha contribución a la educación pero adicionalmente las mujeres estudian más en los primeros grados y después al ingreso en la universidad. En Cuba, es también un concurso sobre los conocimientos acumulados. Entonces hay una mayoría de mujeres. En ese momento las mujeres eran las mejor preparadas, sin embargo las relegan al segundo plano. Algo de eso sucede. Se produce una eclosión de esa brecha, de interés por la diferencia y se inicia a teorizar. Antes de que el programa existiera, en el 94, hicimos un encuentro con mejicanas que vinieron a La Habana al primer congreso que se hace sobre las mujeres en Cuba. Eran críticas feministas. Entonces, las mejicanas. En el 91 se hace en Méjico. Empezamos a prepararnos con dos cursos sobre el *Segundo sexo* y otro sobre Virginia Woolf. Estábamos empezando por el principio. Todo el proceso de lucha reivindicativa de las mujeres, en los 60-70 llegaron noticias a Cuba porque habían muchas norteamericanas que iban a Cuba. Ellas introducían una diferencia que no se querían en el país porque éramos todos uno, el pueblo. Mujeres y hombres éramos iguales, todo era

proletariado. Tengo una amiga que desarrolla la idea de que en ese momento, todos somos el pueblo. No hay lugar para fisuras. La FMC como una especia de cadena que unen las mujeres a la Revolución pero sin objetivos específicos que fueran más allá de lo meramente factual. Las mujeres contribuyen a la vacunación de los hijos, a que se revise el Código de Familia para establecer igualdad, responsabilidad ante la familia y educación de los hijos. La gente tenía que firmar que eran iguales ante los deberes familiares. Las mujeres tenían que participar en un trabajo doméstico y nunca pasó de allí. Era lo que se hacía antes. En los 90 se empieza a quebrantar eso.

¿También evolucionó la familia?

Luisa: ¿Cómo ves la familia cubana? En antropología, hay la familia cerrada y la abierta. Esta familia cerrada, europea típica contemporánea que va poco a poco desapareciendo. Que son padres e hijos y punto. Hasta una edad, los hijos se van para su casa y empiezan a construir su propia familia. Ahora se está produciendo que los hijos se están quedando en las casas porque no pueden irse y que algunos se están quedando en casa de los abuelos. En el modelo cubano tradicional siempre fue una familia abierta, matrilineal, en Europa es patrilineal. De hecho, por tradición hispana tenemos los dos apellidos. Algo significa. En el siglo XVI-XVII se ponía el de la madre primero. La madre es la marca de identificación, se sabe que es la madre pero el padre puede ser cualquiera. Por eso es matrilineal. También en el campo las características de la cosecha en Cuba, había la caña. Durante la primera mitad del siglo veinte, la caña se caracteriza como la vendimia en Francia por una época. La diferencia es que la caña es pobre mientras que la vid es un proceso industrial delicado pero para la vendimia vienen todos. Los que iban a cortar cañas eran de la clase pobre, esa gente que migra tenían contactos con mujeres que se encontraban por allí. Los de Pinar, Matanzas iban a hacer la zafa, la cosecha de la caña tres o cuatro meses. De modo que se estaba perpetuando esta familia matrilineal. Tiene características vinculadas a la familia africana. Los lazos no sólo de sangre, hay también lazos de nación, lazos que se establecen durante la travesía. En las mansiones de la Habana viven los abuelos, dos o tres generaciones. Eso pasa en el siglo XIX cuando la Condesa de Merlín cuenta su *Viaje a la Habana*, dice en la casa se reunieron cien miembros de la familia. Cuando Bush en el 2003 quiso reducir las visitas de los cubanoamericanos , estableció que sólo podían visitar a los padres. Entonces se creó un drama porque unos dijeron: "¡Ay es que mi tía es madre, es la que me crió!" Entonces, las relaciones familiares en Cuba y de las mujeres eran también muy especiales en la medida en que existe

una base matrilineal, familia dirigida por mujeres. El jefe de las familias cubanas era la mujer. Hay otro aspecto importante a tener en cuenta, la ley de divorcio se aprobó en Cuba en 1918.

¿Cuba recibió influencias de los movimientos feministas norteamericanos en los años 60?

Luisa: No. Hay un rechazo a todo lo que es los EEUU. Las óptimas relaciones entre Cuba y los EEUU es la de la clase alta, de intercambio cultural muy fuerte. Después hay una ruptura. De una violencia que es inconcebible que es un país como Cuba pudo ser considerado como una amenaza para ellos, por lo cual todavía hay el embargo. Es una guerra fría. Entonces este corte que es violento, tanto por parte de los EEUU como por parte de Cuba. Había amigas nuestras norteamericanas, profesoras de inglés que daban cursos en la Universidad de La Habana y que ganaban una miseria en comparación con lo que podía ganar en su país. En el siglo XIX, las cubanas iban a los EEUU y hay grandes escritores del siglo XIX que lucharon por los derechos de la mujer. Han obtenido el voto, el acceso a la universidad y todo eso a finales del XIX y primera mitad del siglo XX. Influye mucho la escuela mixta y laíca que tiene que ver con la revolución francesa. Hay una serie de pasos progresistas, el divorcio, el reconocimiento de los hijos ilegítimos... Todo eso llega antes de la Revolución, el derecho al voto llega en el 34. Se les da en el 26 pero como es la dictadura de Machado no hay elecciones. Hay una serie de lamentos.

Pero por otra parte, es una isla donde hay puertos. En el siglo XVI se llamaba el puerto el « antemural » de las Indias o sea la primera frontera. Todo eso significa que en Cuba, los puertos como formaban parte de un sistema de navegación pasa toda la población entre España y la Tierra firma. Hay una concentración masculina muy grande, de marinos y eso implica una concentración de prostitución. Esa prostitución se mantiene a lo largo de los siglos y de hecho, hay en el siglo XX, se habla de que había más de 100 000 prostitutas en Cuba cuando triunfó la Revolución. Melanie Moreau de Bordeaux III trabaja sobre la prostitución en Cuba en esa época. Ella trabaja prostitución en el siglo XX.

Había una tradición de prostitución, hay que recordar hasta los años 50 todo el tráfico del mundo era por barco, el comercio entre Europa y América latina. Ahora se abre de nuevo un puerto en Mariel, se reproduce el mismo esquema. Durante el periodo especial, emerge como medio para afrontar la crisis la prostitución.

En el programa de Estudios de la mujer que usted dirige ¿existe un área para la literatura de corte lésbico?

Luisa: El programa de Estudios de la mujer es transversal. Se trabaja con el departamento de literatura, de historia del Caribe... No hay un espacio. Yo soy una secretaria del programa, la gente que viene, viene para para seguir cursos, hacer una tesis o trabajar con otras universidades. Como fuimos los primeros, orientamos el trabajo hacia Cuba. Por ejemplo, todo lo que tenía que ver con sexualidad existe con el Cenesex.

¿No existen proyectos comunes?

Luisa: Ellos son muy autónomos. Vienen a coloquio. Uno de nuestros coloquios fue "Erotismo y representación en la cultura del Caribe". A principios de 2000. Yo te puedo mandar los temas. Ahí una de las marcas de la escritura de los 90 fue la sexualidad.

También se ha hablado del erotismo sucio respecto al tema de la sexualidad….

Luisa: A mí no me interesa la literatura sucia ni el erotismo sucio. No me llama la atención. Es una parte de la cultura cubana en 2000 y yo trabajo más bien las autoras del siglo XIX y principio del siglo XX. A mí me interesa más el tema de la inmigración y me interesa también el discurso en sentido general. En *Las muchachas de La Habana no tienen temor a Dios*, hago un recorrido temático de esa época.

¿Cuál sería la primera obra de corte lésbico en la literatura cubana?

Bueno, hay una literatura de tradición lésbica en Cuba en el siglo XX. Les escrituras de los años 30, han trabajado Susana Montero y hay una tesis de una norteamericana que se llama Mina Menéndez. Trabajo sobre la obra de Ofelia Rodríguez Acosta. Y hay una edición de *La Vida manda* con un prólogo de Zaida Capote. Hay una tradición que tiene que ver con el reconocimiento biográfico extraliterario que prefigura Lydia Cabrera. Es un legado de la literatura cubana del siglo XX. Después en los años 50, no hay una cuestión homoerótica en Cuba. A mí me interesa más la poesía del retorno. Posteriormente, si hay una serie de escritoras, de manera abierta, tocan el tema.

¿Se trata más el tema homoerótico en la diáspora que en la isla?

Yo creo que el tema lésbico en la poesía es más presente en las autoras de la diáspora. Y en la narrativa también.

No piensa usted que hay una especia de confusión entre homoerotismo femenino y relación amorosa entre mujeres, me refiero a los cuentos que aparecen en la antología *Nosotras Dos : una antología homoerótica femenina*, que ni siquiera son eróticos.

Luisa: Hay por supuesto una confusión. Se engloba como homoerotismo como amor, *homo* todo lo que tiene que ver con lo lésbico. No hay una apertura específicamente de la literatura lésbica que yo conozca. Los primeros que trabajaron sobre el tema fueron Víctor Fowler y Esther Susquets. En la revista *Letras*, donde trabajo, se publicó un artículo en los 2000. Es una estrategia también de la Editorial.

¿Y entonces qué opinó usted de *Las historias prohibidas de Marta Veneranda*?

Fui yo la que presenté *Marta Veneranda* en la feria del libro. No le gustó para nada lo que yo hice a Sonia Rivera-Valdés. Leía desde una perspectiva legítima que es la de la crítica. Hablé del hecho de que sea una psicoanalista que narra la voz. Fue una charla. Lo que me llamó la atención fue el nombre. Marta es la pecadora Marta Magdalena. Y a ella no le gustaba eso.

Luisa va a buscar la reseña.

¿Y como crítica literaria como juzga el trabajo de Sonia?

Luisa: Hay un cuento horrible "El olor del desenfreno" pero a contrario me fascina Ena Lucia. Hay un artículo sobre Achy Obejas, "Habanera, una definición", anterior al 2001. Para ser honesta, no me gusta como escribe Sonia.

¿Se destacan rasgos particulares en la literatura de la diáspora lésbica?

La literatura homoerótica o lésbica de la diáspora, lo digo también en un artículo, ha influido mucho sobre la escritura de la isla. Casi ninguna, muy pocas autoras que tratan el tema homoerótica y que son lesbianas lo dicen. Mientras que en la diáspora lo declararon más.

Luisa lee la nota que había preparado para presentar el libro de SRV en la Feria del libro.

Estas son mis notas:

"En el contexto de la narrativa, desde la perspectiva clínica a la literaria, también se explicita la fascinación de los reprimidos por las historias prohibidas, de la experiencia que pertenece a la memoria. Los personajes son Mayté Perdomo…. Luisa enumera los temas: la colectora psicóloga es cubana, elementos de la historia del exilio, de las minorías, elementos de nostalgia, construcción de la identidad, mezcla del lenguaje (spanglish), distanciamiento permite identificar rasgos de los cubanos : el baño, los olores."

Te voy a leer la presentación del libro cuando que hice cuando salió:

"De acuerdo con lo que dijo Ambrosio Fornet sobre la literatura cubana como un pueblo comunitario. Escriba donde se escriba, sitúe donde se sitúe el lugar de la enunciación, de acuerdo con la decisión tomada por Mirta Yáñez y Marilyn Bobes con *Estatuas de sal* de incorporar al discurso narrativo cubano la autoría femenina a siete residentes y/o formadas en los EEUU que tematizan experiencias personales que han tenido en común, que han vivido, tendríamos forzosamente que entrar en este contexto en de *Las historias prohibidas de Marta Veneranda* de Sonia Rivera-Valdés publicada en 1997. Libro, que sin embargo ha sido colocado en otro contexto pues concursó, se leyó y se galardonó en la Casa de las Américas. Y eso nos trae además de un 98 del siglo pasado a un 98 del actual porque son los 100 años de la independencia. Cuando dirigía el centro de investigación de la Casa de las Américas y me ocupaba de la organización del premio, surgió la idea de incorporar a la conmemoración del 98, la convocatoria del premio del libro que pusiera de relieve el hecho de que duraran las consecuencias de la intervención de los EEUU en Cuba y Puerto Rico, había sido la apertura. No prevista por ellos, de entrada masiva en su territorio de millones de hispanoamericanos, los que en el curso de una décadas habrían de augurar entre unas manifestaciones culturales, una importante literatura, en la cual es posible encontrar variados matices (spanglish…) y distintas denominaciones (chicana, cubamericano…). […]

Por eso quiero precisar que La Casa de las Américas estábamos conscientes de que al convocar el premio extranjero de literatura hispana en los EEUU estábamos corriendo el riesgo que se interpretara esta denominación como una aceptación de la clasificación propuesta por los gringos. Pero una vez que la convocatoria circularía por toda América latina, temíamos que el empleo de "latina" creara confusión. ¿Dónde poner a Sonia y a su libro? ¿Dónde conviene colocarlo? Y subrayo la polisemia del término "conviene". Yo diría que hay simultaneidad de espacios, de coexistencia de tiempos vividos a unos y otros lados, por su propia naturaleza transgresora; Yo diría que conviene colocarlo en su duplicidad. […]

Será a partir de este doble contexto latino-cubano que quiero acercarme al libro de Sonia. Para mi lectura, en el propio título del libro se encuentra la clave de este libro. *Las Historias prohibidas de Marta Veneranda* son historias clínicas que a pesar de la prohibición de hacerlo y a pesar de la ética

profesional. Y sobre todo a la indicación del orientador de su tesis doctoral se cuentan como literatura de sicóloga, autora implícita del libro y firmante de su nota introductoria que decide abandonar su campo de estudio para la literatura."

Luisa: Hay un problema ético serio. Se rompe el contrato ético. Es una falta de honestidad. La autora es una persona que ha pecado de falta de ética porque no podía decir eso. Es una culpa profesional, un sicólogo no puede de sus pacientes.

"En la nota introductoria son historias prohibidas que sin embargo se cuentan. Y además en ella también se señala que se cambia el punto de perspectiva de la clínica a la literatura. La fascinación de lo reprimido, de las historias prohibidas de las experiencias que, como huéspedes clandestinos, alimentan la obra….."

Luisa: Esa fascinación tiene que ver con la seducción.

"Pero la segunda parta del título requiere mayor detenimiento porque se explicita sino que tenemos que deducirla. La sicóloga que no cumple con las reglas, con lo escrito, con lo establecido con su formación y se cambia la organización. Se llama Marta Veneranda, el nombre de Marta, de connotación bíblica, al espacio que Marta de Bretaña ocupaba en la cocina y los quehaceres domésticos, en todo lo que le hizo modelo de mujer y por tanto Veneranda, participio de futuro pasivo nativo que implica obligatoriedad y que en varias ocasiones estar descartado del mismo modo que se desacralizara el nombre que acompaña. Porque Marta no cumplió nada de lo prestadito, ni para la profesión que originalmente eligió y que se transforma en otra vocación, ni para el sexo con que nació, ni en el género con la que la sociedad la construyó, mujer, animal doméstico, cosa, madre…. Si Yo optara a menos de sus indagaciones, en lo reprimido, lo secreto, lo prohibido, por curiosidad de la sexualidad de sus pacientes pareciendo que les ofrece todo tipo de confiabilidad.

El libro está integrado por 8 cuentos, de los 178 resueltamente reprimidos por la sicóloga, editora y antóloga. La destinataria explicita que les pasa la palabra a sus protagonistas, narradoras 6 y narradores 2 de sus propias historias. Realmente entre ellas y ellos existen también relación de menor o mayor amistad o conocimiento porque todas y todas son inmigrantes y porque Nueva York es el escenario donde ocurre lo que relatan.

Esos cuentos dibujándose sobre la situación conflictiva de la inmigración se tematizan divisiones como el mayor desenfado expresivo la violencia extrema y los matices de las dinámicas de abuso del matrimonio y sobre todo el descubrimiento de la multiplicidad de la sexualidad femenina en todas sus dimensiones con todas sus sorpresas, satisfacciones, represiones. Aunque hay también una protagonista, narradora peruana Alina y varios de nacionalidades distintas pero la mayoría son

claramente cubanas y cubanos. Junto a los fantasmas de la ascensión de la violencia los de cubanas y cubanos de los EEUU, surge la nostalgia o la rabia como en el caso de Martirio que recuerda experiencias de su infancia, la congelación de una identidad en su relación difícil con otras minorías. Aparece también el amor por Nueva York, el disfrute de sus calles, de sus casas, de sus habitantes."

Luisa se para y dice que a Sonia no le gustó su presentación. Luisa habla de Ena Lucia Portela como de su protegida.

Luisa: Tienes que leerte el cuento *Un extraña entre las piedras*, este cuento es Sombra y Sonia. Era una relación entre ellas dos. Y la relación de Sonia con Jacqueline yo no sé hasta qué punto es eso. Fui a casa de Sonia y conocí a Jacqueline allí porque no la conocía de Cuba. Jacqueline es muy hostil a la Revolución cubana, no sé cómo es hoy, Sonia no. Yo la fui a visitar con Nancy Morejón y su compañera; Marta-Valdés, estaba en Nueva York y coincidí con Nancy y con Marta y ellas me dijeron que iban a casa de Sonia. Yo fui la única persona que se leyó ese libro en serio.

¿No se ha leído mucho el libro de Sonia Rivera-Valdés en Cuba?

Luisa: No. Aquí hay un interés por los libros bien escritos. Por eso, la literatura sucia, que guste o no guste, no tiene mucho éxito.

¿El público prefiere libros con un estilo más rebuscado?

Luisa:…..con estilo digamos. Aquí yo creo que sobre todo el tema no lo quería nadie, la propia Sonia y motivos políticos que influyen también es decir lo del premio hispano-americano y la conmemoración del 98.

Annexe 10 : Entretien avec Marylin Bobes, Journaliste, poète et romancière cubaine.

Réalisé le 11 février 2013, La Havane, El Vedado chez elle.

Elle travaille à la Unión Nacional de Escritores y Artistas Cubanos (UNEAC).

Empezaste a escribir poesía y obtuviste el reconocimiento literario, ¿cómo pasaste a la narrativa? ¿Crees que hay un género literario propicio al desarrollo de un discurso sobre la sexualidad femenina?

Marilyn: Yo en realidad empecé a escribir poesía y empecé la narrativa muy tarde. Cuando empecé a escribir siempre escribí un poco de narrativa, pero eran intentos frustrados porque era periodista de la agencia de noticias Prensa Latina en aquel momento, un trabajo muy intenso. Toda la energía que requiere la narrativa, un poema lo puedes en un momentico, además creía hacer un periodismo literario. Toda la energía lo desplegué en el periodismo. En el año 89, yo dejé de ser periodista, de plantilla, porque lo seguí como *freelance* pero, era cuando yo quería para una revista. Y entonces, me dediqué a la narrativa. Eso coincidió con el Periodo Especial, había muchas necesidades económicas y de pronto vi un concurso, en México, el concurso latinoamericano de Edmundo Valadés y entonces vi que pagaban 3000 dólares a quien ganara con un cuento. Y escribí este cuento *Alguien tiene que llorar* y me gané el concurso. Y eso me incentivó y seguí escribiendo narrativa, narrativa aunque escribía algo de poesía, casi dejé la poesía hasta tal punto que ahora yo casi no escribo poesía. Ya no tengo este estado anímico. Necesito un estado especial para escribir poesía y casi nunca lo tengo ya. La narrativa es más racional, la puedo escribir siempre. Quizás también sea la madurez, se racionalizan más las cosas.

Lo que me decías del discurso femenino, desde que empecé a escribir poesía, fue mi tema básico porque yo sentí como mujer que no tenía las mismas posibilidades que un hombre para nada. Todo lo que moralmente se le criticaba a una mujer, era aceptado en los hombres : la infidelidad, menos el homosexualismo que en Cuba siempre fue más aceptado el homosexualismo femenino que el masculino. Quizás porque era un país machista y entonces los hombres disfrutaban incluso sexualmente con las mujeres homosexuales. Es una fantasía a veces. Entonces ese discurso femenino me parece que fue muy importante para lograr las cosas que todavía quedan un poco retrasadas. Si Cuba ha llegado hoy a un estado casi de igualdad, la mujer y el hombre, se debe mucho a la literatura. A ese discurso femenino que

fue revelando, de cierta manera, a la sociedad, las injusticias que se cometían por las mujeres. Primero, hacerla visible. Por eso, cuando Mirta Yánez me propuso hacer *Estatuas de sal*, me pareció importante porque las mujeres nunca se nos consideramos en las antologías, nunca se nos ponían como jurado de concurso. Y cuando les preguntaban a los hombres, que aquí no hay mujeres que escriban. Le demostramos cuántas mujeres había en el pasado, en el presente y que estaba en esa antología *Estatuas de sal*.

Eras presidenta de la UNEAC en aquel momento, ¿tu función pudo impulsar la publicación de la antología?

Marilyn: En realidad no hice nada para publicar ese libro, fue Mirta. En aquel momento, fue presidente de la UNEAC Abel Prieto que era una persona con muchas ideas sobre la cultura, diferente a los presidentes que lo antecedieron de la UNEAC. Mirta le propuso la idea a Abel y el de inmediato, la aceptó. Yo no tuve que ver desde mi posición con ese libro. Si no hubiera sido con la ayuda de Abel no se hubiera publicado.

¿Es la primera antología que incluye las autoras de afuera? ¿Fue un paso adelante y una manera de considerar las autoras de la isla y de la diáspora como la literatura cubana?

Marilyn: Realmente había algunos antecedentes. Una revista, la *Gaceta de Cuba*, revista de la UNEAC, había publicado ciertos artículos sobre autores de la diáspora, del exilio. Entonces había un especialista Ambrosio Fornet que había explorado un poco ese asunto pero incluirlos en un libro nunca se había hecho. Y fue un momento importante y casi nunca se reconoce eso. Todavía en la actualidad cuando se habla de las autoras de la diáspora, muy pocas personas mencionan *Estatuas de sal* con uno de los pioneros en ese sentido.

¿En Cuba se puede leer las obras de la diáspora? ¿No hay un problema de acceso?

Marilyn: Han publicado por edición *Unión* y edición *Letras cubanas*. Pero todavía nosotros pensamos que pueden ser más los autores que se publiquen. También hay un problema : hay pocas posibilidades para los autores cubanos que viven aquí. Publicar a los de afuera, hay algunos que quieren ser publicados en Cuba. Como fue el caso de Guillermo Cabrera Infante. Muchos escritores que han muerto y que no quisieron, se les está publicado actualmente porque han accedido los derechos los herederos. Hay otros como Susana Montero que han sido publicados con consentimiento.

Tu personaje, Iluminada, experimenta la nostalgia cuando está fuera de Cuba, ¿cómo puedes explicar esta nostalgia mientras que muchas mujeres soñaban con irse en aquel momento?

Marilyn: Hay ciertos paralelos entre Iluminada y mi propia vida pero la literatura puede trabajar con recepciones. Yo pienso que quizás si la mayoría, eso habría que hacer un estudio sociológico, quisiera irse, también puede haber otra parte que quisiera tener los bienes materiales pero en su país. Y que el motivo de que se fueran era buscando todo aquello pero entonces querían las dos cosas y vivían como Iluminada entre dos mundos. Yo si utilicé cosas de mi vida personal, de la nostalgia de mi país que sentí cuando quise vivir en Europa. Pero lo puse en un personaje que no era yo. Hay un punto de partida pero hay mucha ficción.

¿Qué extrañabas cuando estabas fuera?

Marilyn: Creo que se pueden extrañar muchas cosas. Los cubanos tenemos una identidad muy fuerte y un sentido de pertenencia muy grande. La mayoría de los llamados exiliados no hacen otra cosa de que de hablar de Cuba. La mayoría de los extranjeros que se van a otro país, olvidan su país y empiezan de nuevo. Te lo digo por lo de mi ex esposo, era luxemburgués y vivía en Francia y al contrario quería ser francés. No se sentía en nada vinculado a Luxemburgo. Eso yo no sé cómo explicarlo. Pero, realmente hay un sentido de identidad muy fuerte. Además toda la gente que se ha ido, regresa, aunque sea de vacaciones, siguen manteniendo con Cuba unos vínculos muy fuertes. Les interesa la política cubana, lo que está sucediendo en el país. Es una atracción muy fuerte. También hay otra cosa : la familia cubana es muy heredera de la familia española, que es una familia muy unida. Aquí no sucede que los hijos, después que cumplen cierta edad, se van a vivir solos. Aquí la familia sigue siendo la familia celular que se creó y aunque creas otra familia, tu madre, tus hermanos siguen siendo el principal vínculo. En primer lugar, hay unos vínculos afectivos y en segundo lugar hay uno vínculos de la cosa del modo de ser del cubano, las costumbres culturales. Los cubanos tenemos un carácter muy especial. Los cubanos son abiertos, les gusta comunicarse, en otros países se encuentran como aislados. Son muy expansivos, y por lo general en los países desarrollados no es así. Entienden la intromisión lo que nosotros llamamos solidaridad. A veces eso es malo ; en algunas conversaciones te lo dije, porque es demasiado, tu intimidad se siente muy amenazada. Viven muy dependientes del otro pero si te hace falta algo inmediatamente vienen y te lo ofrecen.

¿Cuándo se publicó tu cuento "Taxi driver"?

Marilyn: Estaba escribiendo *Mujer perjura*, que era la saga de Iluminada Pena porque ese personaje siempre se me quedó muy dentro y yo la veía, es como una persona real. Yo quería hacer la historia completa de Iluminada. Había ido a Barcelona, a una feria del libro y estaba pensando hacer un paso de Iluminada por Barcelona. En eso momento, Alberto Garrandés me llama y me dice que él está haciendo una antología sobre literatura homoerótica, que si yo no tengo ningún cuento porque él quería que yo apareciera en esa antología. Entonces, yo estoy escribiendo un cuento y voy a intentar introducir un elemento homoerótico en el cuento para poderlo colocar en la antología. Así surgió ese cuento. Me interesaba tocar este tema y abrir un poco la mentalidad de las personas. Ese cuento implica también que hay personas heterosexuales y que tienen ese derecho a no gustar el homosexualismo. Iluminada hace esta experiencia un poco porque se siente apenada por la situación de aquella mujer y por probar algo, porque ella es también desengañada de su matrimonio. Se siente cercana a otra mujer pero cuando ve el acto pues ella lo rechaza, bien sea por prejuicio que le han inculcado. Tengo muchas amigas homosexuales y me han dicho que todas las personas son bisexuales y que no lo manifiestan por represión. No sé si será cierto o no.

Quieres decir que nos enamoramos de una persona y no de un sexo.

Marilyn: Nunca he tenido relación homosexual pero el impulso que a mí me lleva a enamorarme de un hombre nunca me ha llevado a enamórame de una mujer. Yo no sé si es porque en la mente toda mi educación familiar que era algo muy malo, como una aberración.

Yo a veces les digo a mis amigas: ¡Ojalá! porque realmente las mujeres tenemos cualidades que los hombres no tienen. Si yo fuera homosexual, tendría miles de pretendientes pero desafortunadamente no tengo ningún pretendiente hombre, eso es lo que me interesa. Las mujeres por ejemplo, la edad no la miran mucho, no miran los atributos físicos, si envejeció si tienes un poco de flacidez. Somos más emocionales que los hombres, el hombre es más físico, fisiológico.

¿Crees que podemos hablar de eclosión del tema homoerótico feminismo en la narrativa de los años 2000?

Marilyn: Si tremendamente. Eso lo abrió la generación de las novísimas. Incluso muchas personas sitúan como el primer cuento que se escribió "Alguien tiene que llorar" porque sobre

la relación femenina nadie había escrito. En ese cuento, mi interés no era una mujer homosexual, eran los juicios que la gente sobre las personas sin saber realmente y juzgando sobre las apariencias. Y la relatividad de las verdades, como cada cual mira la vida de acuerdo con su subjetividad. De manera que no sabes si Maritza es homosexual o bisexual porque tiene una relación con el esposo de Alina. Debe haber otro modo que no sea el encasillamiento de las personas en una actitud sexual.

¿Por qué "taxi driver" no aparece en *Nosotras dos*?

Marilyn: Porque *Nosotras Dos* se empezó a confeccionar antes y después se demoró y no tenía "Taxi driver" todavía. Y *Alguien tiene que llorar* me negaba a que apareciera porque quitaba el misterio al cuento. Si apareciera en la antología, sería como decir: "Sí, Maritza es homosexual". Mi objetivo era decir que nadie tenía derecho a poner una etiqueta sobre alguien.

¿Crees que hubo una influencia de las autoras de la diáspora sobre las que escriben en la isla respecto al tema lésbico?

Marilyn: No. Porque el libro de Sonia se vino a conocer cuando las autoras ya habían escrito muchos textos homosexuales. Recuerdo ganó el premio de la Casa de las Américas, fue cuando se publicó ese libro aquí, y cuando ella vino ya existía Ena Lucia Portela, muchísimas novísimas que habían tocado ese tema. Más bien Sonia se influenció con las autoras de la isla porque ella tenía una relación muy estrecha con autoras cubanas. Aunque Sonia siempre fue una homosexual militante que no ocultaba su condición en su escritura. Fue su primer libro, y lo escribió con 60 años. Achy Obejas no sé, si tocaba ese tema antes de su contacto con Cuba. Se publicaron en inglés. Aquí se publicó un libro de Achy pero fue muy después de que se había tocado el tema en Cuba.

¿Te parece que el tema se toca con más atrevimiento en la diáspora?

Marilyn: En los años 90, en Cuba hubo una apertura muy grande a cualquier tema. Hubo otra política cultural, antes se podía escribir de casi nada en el Quinquenio Gris. El hombre nuevo tenía que ser perfecto. No podíamos hacer un miliciano que tuviera miedo. Después con los años 80, se empieza a abrir pero la eclosión es en los 90. Cosa muy paradójica porque es la etapa más terrible del país económicamente y sin embargo a nivel cultural hubo una apertura muy grande, la mayor que hemos leído.

¿Has leído las obras de Sonia Rivera-Valdés? Me dirijo a ti como periodista, ¿qué opinas de la obra y el tratamiento del homoerotismo y de la sexualidad? Por ejemplo, se toca más abiertamente en las historias prohibidas de Marta Veneranda que en *Una extraña entre las piedras* de Ena lucia portela.

Marilyn: Efectivamente. Yo pienso que sí, que Sonia y Jacqueline, pero Sonia fue antes, fue muy osada al tocar la homosexualidad. Yo no he visto ni en el extranjero tampoco, a lo mejor existe, a nadie antes que Sonia que se haya atrevido a entrar en el terreno mismo sexual con ese lujo de detalles con que lo hace Sonia. Creo que es una pionera, debe ser una de las primeras, por lo menos en lengua española.

Mira, ahora hay una novela que va a salir en esta feria del libro, libro en que casi todas son escenas sexuales de mujeres, que es *Making off* de Dazra Novak. Es un seudónimo que se ha puesto. Ella tiene otro libro que se llama *Puercos públicos*. Se lo voy a presentar en la feria, fui jurado del premio que le concedió la Uneac. Es una novela muy difícil de entender porque es una deconstrucción completa. Son personajes femeninos que tienen relaciones sexuales con una y otra y todo se describe con lujo de detalles.

¿Como Jacqueline Herranz-Brooks?

Marilyn: Creo que es mejor escritura que Jacqueline. En cuanto a los valores estéticos de la obras, a su tema. Es muy joven, tendrá 25 años.

¿Cuáles son tus proyectos literarios? ¿Publicación en los EEUU?

Marilyn: Hace mucho tiempo que Mirta, es la que está coordinando el proyecto con Sara Cooper, una editorial que ella hizo que es Cubana books, para publicar a cubanas en los EEUU en bilingüe. El objetivo es hacer conocer a las autoras cubanas de la isla en los EEUU. Ella me ofreció publicar *Fiebre de invierno*, aunque es muy heterosexual, y ella tiene más interés en los temas homoeróticos. Pero Mirta la convenció de que tuviera que abrir para todas. Me dijo que le entregara tres capítulos traducidos.

¿Conoce a la editorial Campana en los EEUU?

Marilyn: No. Pero creo que el hijo de Sonia tiene una pequeña editorial en los EEUU, en Nueva York. Para decirte la verdad yo soy una autora que no se preocupa mucho en el

extranjero, a mi esas cosas no me seducen. Si me presentan una oportunidad sí, por ejemplo tengo una novela publicada en Puerto Rico y en Italia pero no ando demasiado para buscar esto porque a mi realmente lo que me interesa es el lector cubano, porque me interesa que la literatura ejerza una función reflexiva sobre la realidad cubana. Que la gente piense.

¿La literatura como reflejo de cierta realidad?

Marilyn: No exactamente como reflejo sino como efecto transformador. Cuando alguien lea un libro que piense. Para despertar el pensamiento cubano, es como un papel sociológico. Aunque este año tengo un libro de cuentos que va salir muy complicado, muy literario, trabajado, con personajes que aparecen y desaparecen. Hay que tener cierto nivel de conocimientos literarios. Pero el lector también me interesa pero dentro de mi país. Quiero que conozcan Cuba a través de mi escritura pero me interesa menos. Difícilmente cambia la gente del exterior sus criterios de juicio sobre Cuba. A mí me interesa que mi país sea abierto, donde la gente diga fue infiel, romper con todos esos tipos de tabú. Aquí todavía hay una mentalidad de subdesarrollado. En las nuevas generaciones las cosas van cambiando pero por lo menos en mi generación.

Annexe 11 : Entretien avec Mirta Yáñez et Nancy, auteures cubaines.

Réalisé le 5 février 2013, Cojímar, Cuba.

Nancy: Fue la feria pasada, salió una antología que se llama *Nosotras dos: antología de cuentos homoeroticos* y ahí están incluidos cuentos que no tienen nada de erotismo. Otros sí tienen carga erótica muy fuerte. Por ejemplo el de Aida Fernández es una historia de dos niñas que son hermanas y al final se dan un besito. Es un cuento muy lindo pero yo nunca hubiera clasificado este cuento de homoerótico. A veces se utiliza el término homoerótico como un gancho para llamar la atención y cuando lees no hay nada erótico.

Llega Mirta.

Nancy: Contándole que *Nosotras dos* le pusieron cuento homoerótico el de Aida Fernández.

Mirta: Como antes eran prohibidos esos temas, ahora es al revés. Todo tiene que ser homoerótico pero sin serlo. Incluso los hombres que han sido machistas y ahora están tocando el tema. Te preguntaba si lo de Nancy era homoerótico.

Toca más la relación amorosa, yo no diría que son cuentos homoeroticos. ¿Cómo se llama su cuento que está en *Nosostras Dos*?

Nancy: "Fin de historia".

Mirta : En mi novela toco el tema pero desde el punto de vista de la violencia.

¿La violencia de género o la violencia entre mujeres?

Mirta: No la violencia de género. Es sólo una referencia porque si pongo cinco palabras más me ponen la etiqueta de homoerótico. Yo quería justamente evitar la etiqueta y lo que he hecho toda mi vida evitar la etiqueta. En cuanto al caso de *Estatuas de sal* que tú te acordarás, no hubo ningún problema porque todavía no se había tocado la apertura. El cuento de Achy, el que es más fuerte. Entonces y realmente me enteré con el tiempo de una cosa que provocó que resultada un poco escandalosa pero realmente no lo hice con esta intención. Yo lo que quería poner era autora de afuera.

Nancy: Lo que pasa es que Achy toca mucho ese tema. Al escoger este cuento era casi imposible evitar el escándalo.

¿Cómo se hizo la selección?

Mirta: Me leí el libro en inglés y elegí un cuento de allí. No quería que Achy, Uva o Sonia se quedara fuera de la antología.

¿Y Odette Alonso?

Mirta: Escribía poesía pero no narrativa. Lo que me preocupa es no solamente con este tema, ya sabemos lo que pasa, sino en general una cuestión erótica que ha habido, un poco en España, después del cierre fue el destape. Y entonces yo que fui jurado en tantos concursos, aunque pienso que la olea está pasando, había como una competencia entre los más jóvenes a ver quien escribía lo más grosero, a ver quien incluía más malas palabras. Como los libros de Pedro Juan Gutiérrez y Zoe Valdés, te vendían esas cochinadas. Y detrás de eso había, lo siento así, una falta de honestidad intelectual. Era un poco provocar el escándalo, ser el más cochino….

…….para vender libros.

Mirta : …o ni siquiera para vender porque aquí se venden pocos libros pero para tener promoción afuera.

Nancy: Sí pero para vender al final.

Mirta: Y el viajecito, y que me inviten, soy diferente. Entonces a eso algunos hemos reaccionado muy fuerte para frenar esa cuestión. Lo cual no quita que puede haber un cuento o una novela que toque este tema de forma elegante. Confundieron el término "realismo sucio", la primera vez que lo escuche fue en Poitiers, de Alain Sicart que me regaló el libro americano en francés. Y me decía que mis cuentos tenían que ver con ello. Eso fue en el año 1990. Ellos confundieron el termino "realismo sucio" que quiere decir realismo contaminado por el periodismo con malas palabras, groserías…

Toca también lo marginal y no sólo la relación sexual entre hombres y mujeres.

Mirta: Yo estoy hasta el último pelo, te lo quería decir. Yo no soy mojigata para nada. Prefiero a esta altura de la cuestión, estar clara porque si no el público lo va a vincular a la grosería, a la drogadicción.

Nancy: A lo sórdido

A la decadencia

Mirta: Por eso me gusta lo que escribe Nancy ; aborda el tema como si fuera normal, como si fuera una cosa parte del contenido de la vida misma.

Nancy: Como si fuera, no, como es.

Mirta: Efectivamente, como es. No sé si te han hablado de una revista *Siempreviva*, num.11.

Mirta va a buscar la revista

Nancy: En cuanto a lo de las etiquetas, los que hicieron la antología *Nosotras dos* es una editora que conocemos Dulce María Sotolongo. Es como persona es una persona súper cariñosa, simpática y como editora es buena. Pero por ejemplo ella pidió permio para publicar los textos en la antología. Entonces Marilyn no dio autorización para que publicaran su obra. María había escogido *Alguien tiene que llorar* que le dio el nombre del libro que fue premio de la Casa de las Américas.

Pero casi no se habla del tema.

Nancy: Hay una alusión y la protagonista podría ser pero nadie lo sabe. Todo queda bajo. Marilyn, como autora, dijo que no que no es un cuento homoerótico.

Y no lo es.

Nancy: En el cuento de Marilyn ni siquiera se puede afirmar, aunque haya habido la intención de la autora de despertar la curiosidad, lo que dicen los personajes. Además son los que hablan de ella. Como dirían los americanos, lo más seguro es quién sabe. No quiere, para su cuento, la etiqueta homoerótica.

¿Puede Nancy caracterizar una de sus obras como homoerótica?

Nancy: No. Son relaciones amorosas. En *Desencuentros* hay cuatro o cinco cuentos que abordan la relación lésbica no eróticamente. Me llamo Reinaldo porque quería hacer una revista dedicada al amor homosexual. Me dice si tenia algún tiempo; entonces le dije que no tenía. Y me dice pero no lo puedes escribir. Y yo si ideas tengo pero no tengo el tiempo. Y él esperó hasta que salió el cuento. Por suerte él preparó la revista con mucha antelación.

Mirta: Y Publicó uno de mis cuentos que se llama "Versión original". Pero era más bien una broma sobre el tema.

¿*Estatuas de sal* se inscribe en esta línea es decir en oposición a lo sucio que se está haciendo con otros autores?

Mirta: No. Cuando preparo *Estatuas de sal* no escribía nadie así.

Nancy: Se estaba empezando a escribir así pero no se publicaba.

Mirta: Achy, sí. Fue una coyuntura en que el cuento de Achy era muy fuerte. Entonces, después, a finales de los 90 empezó la garrancha esta que todo fue grosería. Y los concursos eran horribles. Todas las relaciones de este tipo eran sórdidas. Siempre había muertos o una que se vendía por dinero o mataban a una viejita y hay una sordidez que yo repudié.

Nancy: Por eso Reinaldo cuando habló conmigo me lo dijo así mismo : no quiero incluir en mi revista, ya basta. Porque también nos echamos nosotros mismos arriba toda la basura. No es que eso no exista porque si existe la sordidez en las relaciones humanas pero que no tienen la etiqueta erótica.

¿Se puede caracterizar la antología de femenina o femenista?

Si es feminista porque el término femenino es muy controvertido. Yo sé qué es feminista. Es una teoría de la igualdad de la mujer. Entonces desde este punto de vista, *Estatuas de sal*, aunque no había estudiado tanto el feminismo cuando eso, lo es. Lo hicimos un poco antes de llegar a la teoría. Lo digo en el prólogo que todos me dijeron en los jurados que no había narradoras y además en las antologías todos eran hombres. Entonces una amiga mía mejicana feminista me dijo : Mirta no pelees más y demuestra que hay escritoras. Fue entonces que le dijo a Marilyn que montáramos la antología juntas pero yo cobre más conciencia. Me ponen la fiche de feminista ; no me molesta, lo que pasa es que además de ser feminista soy mucho

más cosas : soy marxista, me gusta el deporte, me gusta el futbol, no soy solamente feminista. Entonces no es todo anti fundamentalismo y anti intelectual. No defiendo a las mujeres por ser mujeres pero defiendo a las buenas autoras.

¿Cómo se llevó a cabo el proyecto con las autoras de afuera? ¿Tuvo usted que viajar?

Mirta: No. Desde aquí. A menos de una autora que aparece allí y la puse sin pedirle permiso fue Ana María Simo. Si le hubiera pedido permiso en aquel momento, me hubiera dicho que no porque ella era una mujer contra a la cosa de Cuba. Ana María Simo era una mujer que no podía faltar porque si ella faltaba la antología era incompleta. Fue una persona clave en los años 60 aquí. Entonces yo la puse sin pedirle permiso. El de Ana Luz Calazada no me llegó a tiempo.

¿Cuando empezó el proyecto?

Mirta: Empezó en 1993-1994 y salió en 1996. Tuvimos que mecanografiar los cuentos nosotras mismas. Hubo mucho lío para que aceptaran la antología porque por primera vez iban a publicar autoras que no estaban en Cuba. El problema ahí es que no se fueron por problema homoerótico sino por… Nosotras tuvimos que dar una batalla muy grande ahí, la ganamos. Abel Prieto nos ayudó y se publicó finalmente.

¿Fue la primera antología de mujeres escritoras en Cuba?

Mirta: Bueno de cuentistas, creo que sí, porque de poesías había habido varias. Había antologías de afuera, de una puertorriqueña.

En *Mi sagrada familia* las dos tocan el tema del núcleo familiar, responsable o no, ya me dirán, de la opresión. ¿Era su intención?

Mirta: Lo hizo Aida Bahr. En España salió una que se llama *Habaneras*, en Argentina salió *Narradoras cubanas* y en los EEUU *Cubanas*. Son cuentos distintos con otro punto de vista que en *Estatuas de sal*. Es inclusivo o sea incluso cuentos malos, cuentos flojos. No es antología sino más bien un panorama. Los otros son antologías porque son seleccionados.

En *Mi sagrada familia* se entrecruzan los temas de la identidad nacional y sexual, ¿era una voluntad de las autoras?

Mirta y Nancy: No. Lo hizo Aida Bahr.

Nancy: Yo noto lo que tú dices. Pero no sé si fue intencional de Aida bahr.

Mirta: Y creo que lo que ocurre es que muchas de las autoras de afuera tienen las dos cuestiones excepto Uva Aragón. De cierta manera, esa doble identidad se superpone. A ver Achy, Sonia, Jacqueline, Odette pero hay más.

Cuando ustedes tocan el tema del exilio es siempre desde el punto de vista del que "se queda" como por ejemplo en "Cortados en dos".

Mirta: Es que es cuento muy viejo antes de que fuera como es. Se refería a los que se sufrieron al principio de la Revolución.

Nancy: Pero allí se montan las dos cosas porque la abuela se fue de España. La abuela no es la que se queda, se queda en Cuba pero realmente se va de España. La nostalgia de la abuela es la nostalgia del terruño español. Y la nostalgia de la nieta es la nostalgia de Cuba. Se extrañan las raíces.

Mirta: Es el sufrimiento de mis abuelitos. Luego, la problemática del exilio de los noventa es completamente diferente a esas. Es la nostalgia de los que podrían ser nuestros hijos. Y al mismo tiempo la gente que está afuera trata de la nostalgia ; incluso los que se fueron en los noventa. Tenemos nostalgia de los que se fueron, de la familia que se quedó rota y una nostalgia de los de afuera, por el país que perdieron.

…la doble nostalgia.

Mirta: …y el doble dolor. Creo que Uva lo dijo. Que no había dado cuenta, pensaba que el sufrimiento había sido únicamente de ellos al irse. Luego cuando empezó a venir a Cuba, se dio cuenta de que también nos habíamos quedado como con una amputación. Ahora ha sido la avalancha, todos mis amigos viven fuera.

¿Nunca se han ocurrido ir a los EEUU?

Mirta: Nancy fue por primera vez en junio conmigo a un congreso de LASA. No veía a su familia desde hace 40 años. Yo desde el año 95 he ido como 8 veces.

¿Y vivir allá?

Mirta: No. [Silencio]

Nancy: Muy difícil. [silencio]

¿Por qué? Porque si todos se van, como lo dice Wendy Guerra…

Nancy: Aquí hay un chiste que se dice : "Yo me quedo para apagar el morro". Alguien tiene que quedarse.

Mirta: Yo nunca podría vivir fuera de Cuba, de La Habana, aparte de cuestiones políticas. Extraño mucho a mi familia pero me siento del país como de lo bueno y de los errores. Este sufrimiento no hubiera podido soportarlo.

Nancy: En un cuento Reinaldo Arenas describe eso, de lo que estamos hablando, de una manera preciosa, yo siempre lo digo, me hubiera gustado a mi escribir esta frase. Un personaje que se ha ido de Cuba está en Nueva York y dice que: "Nueva York no está a la esquina donde, yo de niño me paraba a conversar con los amigos, y en Nueva York nunca voy a sentir que alguien dice mi nombre y cuando miré esos de unos amigos de la infancia de los que nunca me acuerdo pero que nunca he olvidado".

¿Qué opinan de la "cubamericanidad" y de la biculturalidad?

Nancy: Allí no está nuestra cultura.

Mirta: Allí tampoco hay biculturalidad porque la gente que está en Miami piensa cubano. Dicen una palabritas en inglés pero mi primo sigue la pelota de aquí por la televisión. Los que nacieron allá, o la gente como Achy que se fue pequeña, todavía.

¿Y Sonia?

Mirta: Sonia se fue a los treinta con sus hijos.

Nancy: No es lo mismo que Achy. Sonia puede escribir una carta en inglés pero no podría escribir un cuento. No se le ocurriría y si quisiera hacerlo no es lo mismo.

¿Las que publican en los EEUU pueden publicar en Cuba? ¿Cómo es publicar en Cuba para las de afuera?

Mirta: Publicar en Cuba, hay que pasar ante un comité de selección. Antes era más fácil porque había dinero, había papel. Ahora con la crisis, hay restricciones. Pero poco a poco se abre para publicar afuera. La prueba es la obra de Sonia, de Achy, Mayra Montero.

¿Qué opinan del término "postnovísimas"?

Nancy: Ella [Mirta] fue compañera de Redonet.

Mirta: Fue el quién inventó el nombre. Es un excelente crítico. Pero si hubiera estado vivo quizás hubiera modificado eso. Murió y nos dejó con esa carga, esa categoría de los novísimos, (post)novísimos. A pesar de que fue profesora, no me gustan esas calificaciones. Los nombres antes de los sucesos. Entonces el tiempo tiene que ser lo que catalogue a la generación y no antes.

¿Dónde se publicó por primera vez "Créditos finales"?

Nancy: En *Mi sagrada familia* y "Fin de historia" salió en *Desencuentro*. Se publicó en 2008 y se presentó en la feria del libro en 2009.

¿Tiene contactos con el Cenesex?

Nancy: Sí.

¿Cómo son las relaciones?

Nancy: Las relaciones empezaron con una que era la coordinadora Norma Guillard. Es mujer, sicóloga, negra y lesbiana. Todo eso.

¿Tienen proyectos comunes con el Cenesex y con Norma?

Nancy: Así proyectos, no, pero tenemos buena relación. La primera vez fue Norma quién invitó a Mirta a ir al Cenesex a que leyera poemas.

Mirta: Iba a leer mis poemas que son dulces y suaves y lo que había ahí era no narrable. ¡Marginales, marginales, marginales! Prácticamente me silbaban porque no les gustaba nada.

Ellos pensaban que iba a ser una escritora con tema calentito. Es lo que dije a Norma: los que tienen aquí no sirven y si quieres hacer un trabajo tienes que cambiar el ambiente, no puede ser este ambiente marginal.

Nancy: Y cambió. El Cenesex también defiende la cosa de los transexuales, los transgéneros y no conozco un transgénero todavía que no sea intelectual.

Mirta: Bueno, porque no lo dejaron estudiar.

Nancy: Por lo que sea volvemos al punto, que sea por la falta de estudios; Esa gente se burlaba. Como fueron burlados.

Mirta: Estaban respaldando los que se burlaban por la censura oficial.

Nancy: Ahora ya no. Ahora se diluye más: el gordo, el flaco o sea el distinto. Entonces por eso esa gente iba mucho al Cenesex. Nerys Lázaro, la antigua coordinadora nacional de la red lesbiana en el Cenesex y también nuestra vecina, vive a dos cuadras, quería hacer una presentación de la novela de *Sangra por la herida* en el Cenesex.

¿Por lo de la violencia de género?

Mirta: No porque aquí gustó el tema y era sobre el conflicto de las generaciones.

Nancy: Para allá fuimos y yo hice la presentación de mi libro y estaba Mariela. Mirta leyó unos párrafos sobre los vegetales y gustó mucho. Y al calor de eso, me dijeron por qué no vienes aquí a leer cuentos. Pero en esos momentos era distinto.

¿A partir de qué año cambió el rumbo del Cenesex?

Nancy: Cuando fuimos por primera vez fue al principio del 2000.

Mirta: Y luego fue cuando se hizo una boda simbólica entre dos mujeres en el Cenesex. Me dio la gracias y me dije todo eso cambió. Tiene que haber sido 2007, por ahí. Salió en internet la boda en youtube.

¿Han visto la telenovela bajo el mismo sol?

Mirta: Si pero yo creo ha habido un retroceso en la Televisión. Parece que fue demasiado impactante. Hubo mucha gente que protestó. No protestó la autoridad sino el pueblo. Lo que sale en la películas cinco mujeres y cortaron un trozo. Después de la telenovela pareció que hubo un retroceso porque las películas que salieron después sobre este tema fueron cortadas.

Nancy: Yo lo he notado también. He oído algo en la discusión en un espacio televisivo, triangulo de la confianza. De los esfuerzos que hace la televisión para crear un espacio de visibilidad y para mostrar que es una cosa normal y para mostrar el sufrimiento. En unos de estos programas, alguien tiene que ver con la programación, no sé si fue Magda González, que es jefa de la programación de la televisión. Hizo un comentario: "ustedes no saben a veces lo que representa dar esos pasos sobre todo cuando la gente está en contra. Hay mucha gente en contra. Yo lo vi en mi barrio, en el mercado, las cosas que se oían por la mañana siguiente de la novela. Y la gente: "¡Qué descaro! ¡Qué desprestigio! ¡Y los niños!" ¿Por qué los niños miran la televisión a esa hora? Aquí hay un spot que dice "Aquí cierra la programación para los niños". Igual que no tienen que ver un hombre y una mujer acostándose.

¿Fue más polémico que si hubiera sido una pareja heterosexual?

Nancy y Mirta : ¡Claro! Mil veces.

Nancy: Y no se vio nada realmente. Se caen las sábanas y se ve una espalda. Eso fue suficiente para provocar el escándalo. De eso habló mucho Mariela Castro.

Mirta: Yo creo que ha perdido un poco de impulso. Los últimos seis meses de este año casi no se habla del Cenesex. Ellos están muy ocupados con el tema de la legalización de los matrimonios.

En Francia también el matrimonio ha provocado escándalos y manifestaciones sobre todo por parte de los grupos religiosos.

Mirta: Yo me acuerdo cuando fui a Saint-Nazaire en el 2004 y hablaba sobre esos temas. Todos los profesores allí daban la risa porque según ellos era pasado de moda. Como hablar del feminismo era cosa de 20 años atrás. Mientras yo no veo el progreso que hay.

He notado que había muchas parejas lesbianas en la calle.

Mirta: También hay una diferencia entre capital y provincia. Está reprimida pero no hay una represión. Hoy si alguien se entera que una profesora es lesbiana, no pasa nada.

¿Han leído las obras de Sonia Rivera-Valdés?

Nancy : He leído sus dos obras.

¿Cuál sería su crítica literaria?

Mirta: de Jacqueline no sé nada, leí unos cuentos hace miles de años y no he vuelto a leer nada. Y de Sonia Rivera-Valdés, lo que opino sobre el tema está en el número especial *Siempreviva*. No le he seguido la ruta. "El octavo pliegue" me gustó.

Nancy: Otro cuento que es muy fuerte es el "Olor del desenfreno".

Mirta: Lo puse en *Estatuas de sal.* Yo traté de hacerla en francés. En el 94, el año siguiente iba a ser la feria del libro en Francia invitada de Cuba y fuimos a una reunión a París y yo propuse una especie de *Estatuas de sal* en francés. Dijeron que estábamos locas y en la editorial que esto ya estaba pasado de moda. Tristemente está en inglés, en España, en Alemania pero en Francia, no. La directora de la editorial, Metailler, no quería publicar nada de feminismo.

¿La literatura de Sonia Rivera-Valdés es "realismo sucio"?

Mirta: Lo de Sonia No.

Nancy: Es otra cosa.

Toca la sexualidad.

Mirta: En cualquier novela, puedes meter una cosa sexual. Esas cosas pueden ser lo que pasa es que otra generación pienso; para mí, es más fácil buscar cinco malas palabras que rebuscar como hacerlo sin poner las malas palabras.

¿Es distinto de Anna Lidia Vega Serova, se dice también que sus cuentos son del "realismo sucio"?

Nancy: Volvemos al punto del llamado "realismo sucio". El realismo sucio no tiene que ver con sexo, marginalidad. Realismo sucio es cuando la obra literaria está manchada, ensuciada por una técnica periodística, que describe la realidad de una manera sucia no literaria. Pero se asoció la suciedad con el sexo, con el sexo groseramente descrito. A mí me gustó el primer libro de Ana Lidia *Bad painting*, ella tiene un mundo interior turbio. Tiene mucho de su vida íntima, de su vida en Rusia, aquí.

Mirta: Es que produjo descuidadamente. Ella tiene problema con el lenguaje, habla ruso, español. Esta generación menosprecia el estudio. Después de esto, escribió obras que no me interesan. Pero ella es honesta consigo mismo. Ese mundo sórdido lo tiene dentro.

Annexe 12 : Entretien avec Aida Bahr, auteure cubaine.

Réalisé le samedi 9 février 2013, La Havane.

¿Cuál es su papel en el Instituto del libro cubano?

Aida: En ese momento soy vice presidenta del ILC pero estoy a punto de dejarlo porque fue un compromiso que hice por dos años. Se ocupa de todo lo que tiene que ver con la atención a los escritores y con la promoción del libro. Es una tarea más amplia porque va de la compensación de los premios literarios hasta las actividades en los espacios de presentación de libro pasando por la comercialización de los libros.

Es todo lo que tiene que ver con lo que no sea netamente producción de los libros y su venta. Es muy amplio. Antes de eso fui durante doce años directora de la editorial Oriente que está en Santiago (la única).

¿Existen relaciones con la UNEAC?

Es independiente en el sentido de que en el 2008 en el congreso de la UNEAC me nombraron presidenta de la UNEAC, como escritora no necesariamente porque era Directora de la editorial.

¿Le parece que hubo una eclosión del tema homoerotico en los años 2000 en Cuba?

Aida: Bueno, el tema homoerótico en los 90 era exclusivamente masculino porque el homoerotismo femenino llega más tarde. No es que estaba completamente ausente pero se empezó a publicar como un tema bastante recurrente en los años 2000. Aunque ya que en los 90 con Ena Lucia ya comenzó el tema y sobre todo la calidad del texto.

En cuanto a la publicación de *Nosotros Dos*, ¿le parece que los temas son todos homoeróticos?

Aida: Primero hay que saber lo que llamamos por homoerotismo. También la literatura erótica una literatura que presenta el sexo con una estética pero con un protagonismo del sexo. Yo creo que *Nosotras dos* es más bien una selección de cuentos que una antología. A mí me parece que desde el punto de vista incluyen cuentos donde el homoerotismo es bastante ausente y más bien lo que se quiere mostrar es el tema de la sexualidad. En ese sentido te diré

que si es una selección de cuentos que tienen que ver con este tema. No he leído completo. En qué sentido el homoerotismo es fuerte. Estuve en una presentación donde leí parte de eso; tampoco apareció que el erotismo era fundamental, era mucho más la cosa del rechazo, las consecuencias del conflicto familiar. Es una voluntad de mostrar que este aspecto de la vida es independiente de la carga erótica. Creo que también, hay un interés social de hablar del tema y un cierto interés comercial porque son temas que en esos momentos llaman la atención. Pero no se ha vendido bien. En el instituto tuvimos que hacer una campaña de promoción para vender el libro. En realidad, todo parece indicar que todavía el público lector cubano no está preparado para consumir este tipo de literatura. Cuando digo preparada, no me refiero a que necesiten una educación sino que el gusto no haya evolucionado suficientemente. Hay un público que está interesado, pero en Cuba como hacen tiradas masivas se requiere más lectores que los propios escritores. El libro tuvo buena crítica, una aceptación ante un público lector especializado pero en el público medio, en la feria del libro y en la campaña de verano, descubrimos que en todas las provincias el libro se había estancado. Entonces hicimos una campaña promocional especial. También es un libro caro. En cuba un libro se vende por bajo de su precio, el resto es del estado. Este libro se vendía 25 pesos. Después de la campaña se vendió bastante.

¿Usted piensa que se toca más el tema de la sexualidad en la diáspora que la isla?

Aida: No leo mucho las autoras de la diáspora. En Cuba no entran mucho. He leído a Ena Lucia, a Anna Lidia a SRV porque es amiga y trae libros. No creo que haya una diferencia esencial, ahí se habla del tema quizás con más libertad de lo que estuvo en Cuba. Pero en estos momentos no noto la diferencia.

En su antología Mi sagrada familia, se nota la superposición de varias identidades la racial, la sexual, de género, ¿fue una voluntad suya?

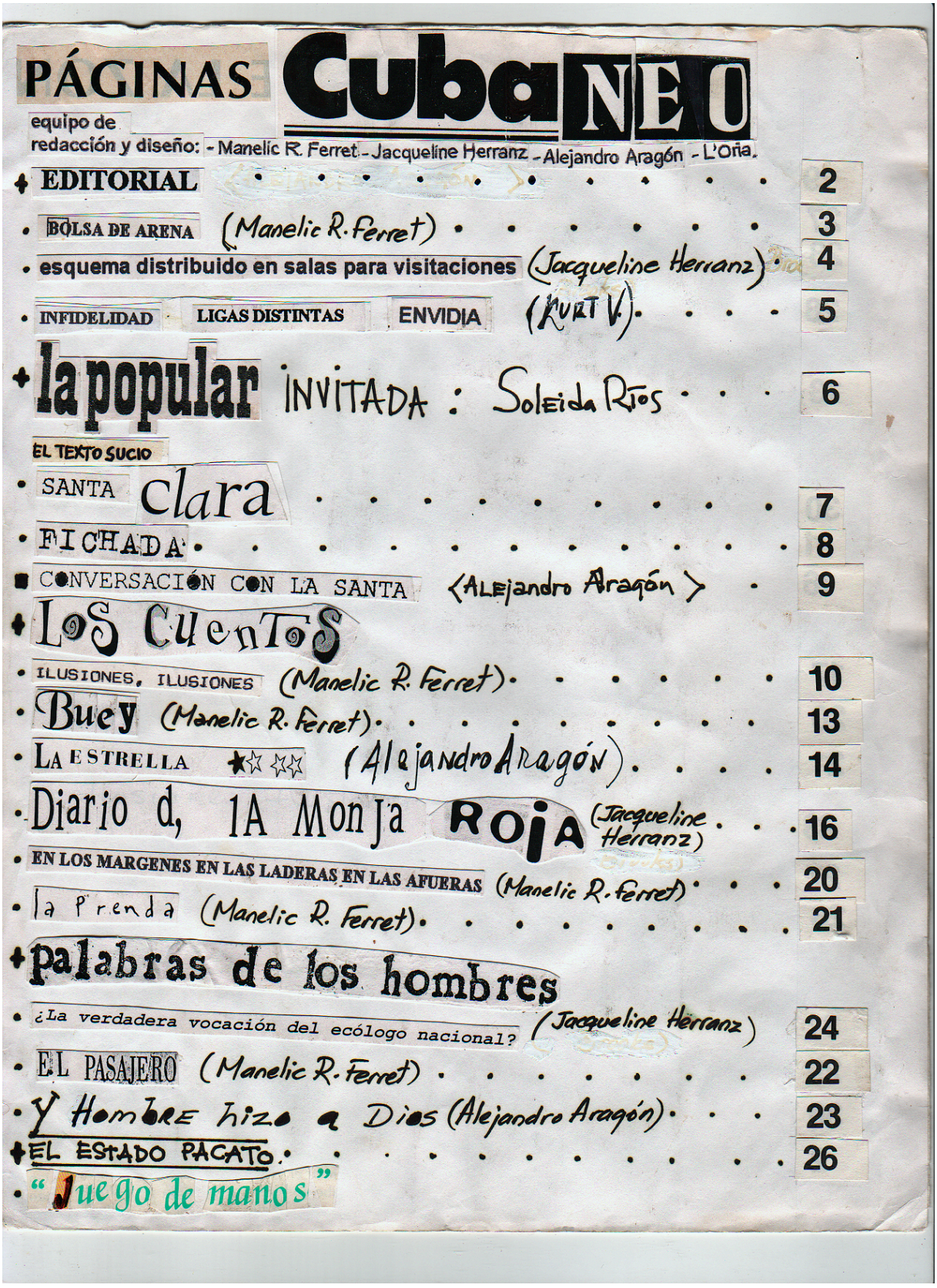
Aida: Fue un trabajo que hice con una investigadora de estudiar la figura de la madre. Quería dar una visión de la familia, de distintas generaciones. El libro demuestra justamente eso, la conflictividad con la que la familia se ve. Incluso la foto de la cubierta es una foto de una familia y todas son mujeres. Eso lo noto mucho. La punta de las identidades, necesariamente la familia, se da a través de la identidad social y sexual. La voluntad era demostrar ese concepto de familia, la familia es el núcleo de la sociedad y se dan todos los conflictos: hay

convivencia, conflictos de poder, normas, patrones, violaciones… Mostrar la visión de la familia cubana a través de escrituras.

¿Cuáles son sus proyectos?

Aida: Ya hacía muchos antes tenía muchos proyectos. Hice el doctorado, trabajé en el instituto y había empezado una novela pero me faltaba tiempo. Espero a partir del año que viene comenzar a escribir una novela que me interesa mucho. Lo que quiero demostrar es que todos los criterios de subjetividades, de discriminación son relativos.

Annexe 13 : Cubaneo (Numéro 1)



PÁGINAS **CubaNEO**

equipo de redacción y diseño: - Manelic R. Ferret - Jacqueline Herranz - Alejandro Aragón - L'Oña.

- EDITORIAL 2
- BOLSA DE ARENA (Manelic R. Ferret) 3
- esquema distribuido en salas para visitaciones (Jacqueline Herranz) 4
- INFIDELIDAD · LIGAS DISTINTAS · ENVIDIA (Kurt V.) . . . 5
- la popular INVITADA : Soleida Ríos . . . 6
- EL TEXTO SUCIO
- SANTA clara 7
- FICHADA 8
- CONVERSACIÓN CON LA SANTA (Alejandro Aragón) . 9
- Los Cuentos
- ILUSIONES, ILUSIONES (Manelic R. Ferret) 10
- Buey (Manelic R. Ferret) 13
- LA ESTRELLA ★☆☆ (Alejandro Aragón) 14
- Diario d, 1A Monja Roja (Jacqueline Herranz) . . . 16
- EN LOS MARGENES EN LAS LADERAS EN LAS AFUERAS (Manelic R. Ferret) . . . 20
- la Prenda (Manelic R. Ferret) 21
- palabras de los hombres
- ¿La verdadera vocación del ecólogo nacional? (Jacqueline Herranz) 24
- EL PASAJERO (Manelic R. Ferret) 22
- Y Hombre hizo a Dios (Alejandro Aragón) . . . 23
- EL ESTADO PACATO 26
- "Juego de manos"

diariO de la Monja ROJA
Diario d, 1A Monja ROJA Monja
d, de la Roja Diario dLa monja
Jacqueline Herranz
Diario Monja roja

(fragmento)

Diario

Está finalizando el año. Ayer se cumplió el aniversario infinito de la muerte de Camilo. Pobre Camilo. Fuimos caminando desde la oficina hasta la costa. Por suerte la costa está muy cerca. Lanzaron una corona horrenda contra las rocas. La corona calló bocabajo. Estuvo unos segundos golpeándose. Cuando di la espalda, la mayoría lo había hecho, todavía estaba trenzada. Es fuerte esa corona. Miré por un instante el cielo espléndido. Bajé los ojos para echarme a andar sobre las rocas. Mirando abajo vi sus piernas lisas y bronceadas en unos tenis reebok. Blancos, creo. Recuerdo sus piernas lustrosas. Recuerdo sus ojos detrás de los lentes para sol y la risa estática como:"yo no me golpeo la suela con esas puntas, cariño". Imagino sus ojos detrás de los lentes. Los ojos detrás, recuerdo. Detonador del alma. Tengo veintiocho cumplidos. Este es mi recordatorio de días y empiezo hoy, en mi edad desconcertada para hacer diarios. Espero tener la disciplina suficiente para garabatear todos los días. "Mierda. Genitivo: mierdis. Qué tal, estás contento(a) con mis progresos?".

Todos los museos son iguales, dice M. Tiene sentido que sean diferentes? El acumular objetos es el arte de la museografía y el de la vida común a todos los humanos. Por qué no a todos gustan los museos?. La imagen de un travestí atravesando el desierto, en el techo de una guagua (flete nacional) y con música de ópera. Los velos argentinos y en dos ocasiones verdes y azafrán, respectivamente. Siempre ópera. Toma del desierto con sunset y paradise nevado en polvo. Terriblemente desolado a pesar de la ópera. Final de la noche con frenos para la familia y la atención a los hijos. Esta vez no son hijos de putas. Son hijos de maricones y tortilleras. Museografía genitiva. Mis rasgos aquí conservados por la eternidad. Qué onda con la eternidad?.

J está completamente loco. Nunca como HM. Simplemente loco. Ama a todas las mujeres. Les regala hojas. Les da nada. Quiere dormírselas. Su amor es físico. Quiere darse fálico y es romántico. Nunca se moja. Es un platónico.

No compro cigarros. Generalmente no. Los fines de semana cuando salgo veo tanta gente que corro a comprarlos sueltos. Por cincuenta tengo unos centímetros de humo y una cofradía de gestos. Las ejecuciones en el acto fumatorio.

Todas las mañanas pienso: "es un día propicio para no echar humo". Pienso en apuntar en la agenda de oficina los días que no. Y allí enloquezco. También la gente que lo hace me estimula. Así que procuro rodearme de murciélagos. Mi corazón es un asco. Mi riñón (izquierdo o derecho) pierde el entusiasmo. Hay otros que fumaré siempre. Espero que las apoplejías no me devoren. Si así fuere intentaré hacerme de un extractor de aire.

Para la matrícula una cola. Dos colas. Al final tres. La gente está contenida. Todo los rostros duros. No tienen el entusiasmo de los estudiantes diurnos.

Será que el aprendizaje dirigido te adultera?. Mejor, te hace adulto o lo determinan los adultos, a pesar de la corta edad?. Qué onda con la adultez?

Te entregan un folleto que te hace un rollo la cabeza. Cuarenta asignaturas con doble y terceras partes. La técnica abstracta de la organización para el estudio. Necesito un antiséptico moral.

Hace cuatro días la luna fue preciosa, pero no voy a describir nada, pues este diario no tiene flachazos retrospectivos. Por ahora.

Estuve tan agotada que leía sin ver. Pasé minutos enteros buscando documentos que tenía ante mis ojos. No entiendo nada. La puerta no suena. Mi novia tiene un dolor eterno en el ojo derecho. La visión unilateral? La óptica internacional? La miopía? El descalabro? No entiendo. Tengo que hacer la semana para cobrar el mes. El mes para pasar los años. Pasar la vida acumulando documentos. En cuál file colé la carta de Las Villas?

roja

Soy nativa. L es turista. En casa de L soy turista. L en su casa es nativa. Así que como turista no entiendo los hábitos de estos nativos de mierda. Voy allí. Quiero ser nativa y aprendo su comportamiento a través del nativo más cercano, L. Como nativo y turista que somos nos surgen los habituales problemas de incomunicación comunicacional. No quiero (más) cerca otro nativo. Este nativo me parece idóneo porque es turista como yo afuera y adentro maneja algunos de mis códigos. Son muy sensibles los nativos. Infantiles cuando tienen la palma (techumbre) lejos. Infantiles o nostálgicos. L tiene arranques de ternura existenciosociosituacional. Nos preparamos diálogos inconexos y volamos. Afuera la luna es nativa. Dentro la mesa es turística. En redor el aire está viciado. Socialmente somos escatológicos. Humanamente pueriles. Políticamente insensibles y mi estómago crece o se avienta. Depende de la dieta.

este Diario ocupa mayor espacio del disponible

Nos quedamos tirados durante el ciclón. Esto no quiere decir que nos alcanzara. Que nos revolviera, o mojara, o arrasara. Sencillamente nos abandonamos en un cuadrado con baño y sin luz durante tres días. El ciclón no nos ahogó. Nosotras nos llenamos de humo. Tirados así, apenas nos movimos. Apenas comimos. Apenas ingerimos alimentos de verdad. Apenas ejercitamos, apenas. Cuando hubo luz hubo: música, video, lecturas y tonadillas, filmes y hojas escritas. M, E, H, y yo. Esto fue antes que Camilo. Los diarios lo saben.

Catorce cuentos en una película. El entusiasmo de vernos. En un cuento. En la mitad de un cuento. En un trocito de varios. Las cosas de la vida. La voluntad es finita? Tiene epílogo la existencia?. Cuántos estupefacientes digieren los narquis según el código de ética fílmica?. La volitividad de un germen nos hace cancerosos, abruptos, ríspidos o estúpidos. Qué onda la familia?. Esto fue antes de todo menos del ciclón.

Tengo cuatro sábanas. Dos colchones pequeños. X libros. Uso menos de la mitad. El diccionario. Mi ortografía es pésima. Estoy leyendo Fucó gracias a L. L es casi yonqui. No se nota. Peor tengo yo los ojos y miro. Una mesa blanca y cuatro sillas de tiras marrones. No TV. No reproductora. Me encanta la música. Especialmente. Especialmente volada. Led Zeppelin y jazz. No bailo. Detesto las fiestas. Me aterra la gente. Me encanta el autómata de vaucasón. La pintura moderna. La pintura flamenca. La pintura gótica. La pintura. Hago unos dibujitos mediocres. L los pega en la pared. También me deja pintar sobre sus paredes.

29/10/96

A veces pienso que no da para más. Pero es como una liga vieja que estiran y estiran sin que vuelva al mismo punto.

Aniversario.

19 Menstruación.

30/10/96

La Chucha (CONTINUARÁ EN EL PRÓXIMO Nº.) CONSERVA Y VEGETALES DE ORIGEN AGRICOLA

EL ESTADO PACATO

Examen de oposición para lograr un posible viaje al exterior.

CANDIDATO: _____
Nombre del padre: _____
Puntuación: _____

Ejercicio # 1: Lea el siguiente poema y responda:

"Ella y YO"

Autor: Hanoy Carmenate.

Ella escribía,
Ella escribía
Y yo, leía.
Ella escribía
Y yo leía.
Ella, escribía.

a) Haga un análisis del lenguaje empleado por el autor.
b) Mencione cuatro recursos literarios presentes en la obra.

Ejercicio # 2: Conjugue los siguientes verbos en el tiempo antecopretérito del modo Subjuntivo.

a) Haga con tres de los verbos mencionados y conjugados por usted una oración simple y otra compuesta por yuxtaposición.

Verbos: pendular, tentalear, enllentecer, pimpollecer, recudir.

Ejercicio # 3:Dictado (sólo en caso de aprobar las dos primeras preguntas)
Ejercicio # 4: Haga una composición con uno de los tres temas presentados a continuación:

- El tótem ñáñigo en la idiosincrasia yoruba.
- La guerra fría y el neoliberalismo en los países de Suramérica, Asia y Africa.
- Diferendo Cuba-EUA. Su repercusión en la vida social, económica y política de Cuba.

Bibliographie

Corpus

HERRANZ-BROOKS Jacqueline, *Escenas para turistas*, Editorial Campana, 2003.

_____, *Mujeres sin trama*, Editorial Campana, 2011.

RIVERA-VALDES Sonia, *Las historias prohibidas de Marta Veneranda*, 1997.

_____, *Historias de mujeres grandes y chiquitas*, 2003.

_____, *Rosas de Abolengo*, 2011.

Œuvres complémentaires

HERRANZ-BROOKS, « Intromisión abrupta de esos dos personajes », *Revolución y cultura*, 1997.

_____, *Liquid days*, Argentina, TribalSong, 1997.

_____, « La monja roja » dans *El Cubaneo*, 1994-99.

_____, *Diario íntimo*, non publié.

RIVERA-VALDES, « El beso de la patria », *Álbum*.

_____, « Más allá de mí misma-Further away from myself », *Winter latino issue*, 2012, pp.134-139.

_____, « ¿Por qué me fui de Cuba ? » dans Alarcón Norma et Moraga Cherrie (eds.), *Esta puente, mi espalda : Voces de mujeres tercermundistas en los Estados Unidos*, San Francisco : ism press, 1989, 281p.

_____, « Celebración para un siete de agosto », *Afro-Hispanic Review*, Vol. 15, Num. 1, Spring 1996, pp. 10-11.

_____, « Siete de enero, cumpleaños de mi papa », *Confluencia*, Vol. 10, No. 2, 1995, pp.252-255.

_____, *El libro de los aniversarios*, à paraître.

Critique corpus

CABALOUE Sophie, « Transgressions et résistances homoérotiques dans les œuvres de Sonia Rivera-Valdés », *América*, 46 | -1, 63-71. [En ligne], 46 | 2015, mis en ligne le 01 mai 2015, Disponible sur URL : http://america.revues.org/1250.

_____, « La construcción de la identidad sexual del personaje lésbico en los relatos cubanos de Sonia Rivera-Valdés y Jacqueline Herranz-Brooks : de la 'abyección' a la subversión », *La manzana de la discordia*, Vol.8, No1, 2013. Disponible sur : http://manzanadiscordia.univalle.edu.co/volumenes/articulos/V8N1/art7.pdf

CHOVER LAFARGA Ana, *El cuarto de Tula. Erotismo y sexualidad en las narradoras cubanas del Periodo Especial*, Thèse du département de philologie de l'université de Valence, 2009, 299p.

CONRAD James, « El diálogo perfecto : The language of Lesbian Love in Sonia Rivera-Valdés's Cuban-American confessions », *Revista brasileira do Caribe*, São Luis Br., Vol. XII, No. 23, 2011, pp95-116.

CUESTA Mabel, « Herranz-Brooks, mujeres sin trama pueblan escenas para turistas » dans *Cuba post-soviética : un cuerpo narrado en clave de mujer*, Editorial cuarto propio, 2012, pp.161-178.

FOWLER Víctor, *Historias del cuerpo*, Letras Cubanas, 2001, 125p.

LOPEZ Lorraine M., « Stories of little and grown-up girls by Sonia Rivera-Valdés », *Afro-Hispanic Review*, Vol. 26, No.2, 2007, pp.200-205.

LOPEZ Marta Sofía, « Las mujeres subversivas de Sonia Rivera-Valdés », *Confluencia*, Vol.22, 2007, pp.42-49.

MARTINEZ-SAN MIGUEL Yolanda, « Más allá de la homonormatividad : intimidades alternativas en el Caribe hispano », *Revista Iberoamericana*, Vol. LXXIV, No. 225, Oct.-Dic., 2008, pp.1039-1057.

I-Cuba

Littérature

<u>Anthologies</u>

ALONSO GALLO Laura P., MURRIETA Fabio, *Guayaba sweet. Literatura cubana en Estados Unidos*, Espagne, Aduana Vieja, 2004, 369p.

ALFONSO Vitalina, *Ellas hablan de la isla*, La Habana : Ediciones Unión, 2002, 171p.

ALVAREZ-BORDLAND Isabel, *Cuban-American Literature of exile : from person to persona*, University of Virginia Press, 1998, 198p.

ALVAREZ-BORDLAND Isabel, GRACIA Jorge J. E, BOSH Lynette M. F. (eds.), *Identity, memory, and diáspora. Voices, Writers, and Philosophers*, State University of New York Press, 2008, 284p.

BOBES Marilyn, *Cuentistas cubanas de hoy*, Ed. Instituto Movilizador de Fondos Cooperativos, 2001, 150p.

BOBES Marilyn, YANEZ Mirta (eds.), *Estatuas de sal : cuentistas cubanas contemporáneas : panorama crítico (1959-1995)*, 384p.

DOMINGUEZ ESPINOSA Carlos (ed.), *Isla tan dulce y otras historias : cuentos cubanos de la diáspora*, La Habana : Letras Cubanas, 2002, 257p.

GARRANDES Alberto, *El cuerpo inmortal : 20 cuentos eróticos cubanos*, Editorial Letras Cubanas, 1997, 189p.

_____, *Instrucciones para cruzar el espejo. Antología de relatos homoeróticos cubanos*, Letras Cubanas, 2010, 379p.

BAHR Aida, *Mi sagrada familia : selección de narrativa*, Santiago de Cuba : Editorial Oriente, 2004, 97p.

JIMENEZ Thelma, HAUG MORALES Susana (eds.), *Mujeres como islas : antología de narradoras cubanas, dominicanas y puertorriqueñas*, La Habana : Ediciones Unión, 2002, 189p.

PONCE DE LEON Juana, RIOS RIVERA (eds.), *Dream with no name*, Seven Stories Press, 1999, 303p.

SALADO Minerva (ed.), *Dos orillas. Voces en la narrativa lésbica*, Ed. Egales, 2008, 219p.

SOTOLONGO María, *Nosotras dos : antología homoerótica cubana*, Ed. Unión, 2012, 386p.

SUAREZ Virgil, POEY Delia (eds.), *Little Havana Blues : a cuban-american literature anthology*, Arte Publico Press, 1996, 448p.

VALLE OJEDA Amir, SOTOLONGO Dulce María (eds.), *Te con limón o ellas hablan del amor y el sexo*, 2002, Ed. Oriente, 148p.

_____ (eds.), *Caminos de Eva : voces desde la isla : cuentistas cubanas de hoy*, San Juan : Ed. Plaza mayor, 2002, 263p.

_____ (eds.), *El ojo de la noche : nuevas cuentistas cubanas*, La Habana : Editorial Letras cubanas, 1999, 222p.

YANEZ Mirta, *Habaneras. Diez narradoras cubanas*, 2000, Txalaparta, 124p.

_____, *Cubanas a capítulo,* Letras Cubanas, 2012, 164p.

Œuvres complètes

ALONSO YODU Odette, *Con la boca abierta*, Odisea Editorial, S.L., 2006, 171p.

_____, *Espejo de tres cuerpos*, Quimera ediciones, 2009, 185p.

BAHR Aida, *Ofelias*, Ed. Letras Cubanas, 2007, 86p.

BOBES Marilyn, *Alguien tiene que llorar*, 2001, Ed. Unión, 69p.

FERRET RAMOS Manelic, *El libro del buey*, Ed. Abril, 2002, 58p.

GARCIA CALZADA, *Minimal son*, La Habana : Editorial Letras Cubanas, 1995, 204p.

GARBALOSA Graziella, *La gozadora del dolor*, (1930), Buenos Aires : Stockcero, 2007, 148p.

GOMEZ DE AVELLANEDA Gertrudis, *Dos mujeres*, (1842-43), Ed. Letras Cubanas, 2000, 328p.

_____, *Sab*, (1841), Madrid : Cátedra, 1999, 275p.

MATAMOROS Mercedes, *El último amor de Safo* (1902), Málaga : Diputación provincial de Málaga, 2003, 67p.

MERLIN, María de las Mercedes Santa Cruz y Montalvo (Condesa de Merlín), *Viaje a La Habana* (1844), Madrid : Editorial Verbum, 2006, 170p.

OBEJAS Achy, *Memory Mambo : a novel*, Pgw, 1996, 249p.

_____*, We came all the way from Cuba so you could dress like this ?* Cleis Press, 1998, 136p.

JESUS Pedro de, *Cuentos frígidos. Maneras de obras en 1830*, Ed. Unión, 2000, 97p.

PINERA Virgilio, *La isla en peso : obra poética*, La Habana : UNEAC, 1998, 291p.

PORTELA Ena Lucía, « Desnuda bajo la lluvia », *Lectora,* No. 5-6, 1999-2000, pp.179-185. Disponible sur : dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/2227689.pdf (consulté le 15/12/12).

_____, *Una extraña entre las piedras*, La Habana : Letras Cubanas, 1999, 122p.

_____, « Sombrío despertar del avestruz », *Actual*, sept.-dic. 1997, núm. 37, pp.201-212. Disponible sur : http://erevistas.saber.ula.ve/index.php/actualinvestigacion/article/view/2576/2509 (consulté le 26/02/12).

_____, « Dos almas nadando en una pecera » dans Redonet, *Los últimos serán los primeros*, Instituto Cubano del Libro, 1993, 276p.

_____, *Cien botellas en una pared*, Madrid : Debate, 2002, 268p.

RODRIGUEZ ACOSTA Ofelia, *La vida manda* (1930) , Editorial Oriente, 2008, 187p.

SANTOS MORAY Mercedes, *El monte de Venus*, Ed. Extramuros, 2001, 125p.

VEGA SEROVA Anna Lidia , *Bad painting*, Ed. Unión, 1998, 54p.

_____, « La estola » dans *Catálogo de mascotas*, Letras Cubanas, 1999.

Critiques littéraires

ARAUJO Nara, *El alfiler y la mariposa : género, voz y escritura en Cuba y en Caribe*, 1997, Ed. Letras Cubanas, 134p.

_____, *Textos de teorías y crítica literarias : del formalismo a los estudios poscoloniales*, 2010, Anthropos Editorial, 510p.

_____, « El espacio otro en la escritura de las (novísimas) narradoras cubanas», *Temas*, No 16-17, Oct. 1998-Jun.1999, pp.212-217.

BEJEL Emilio, « Encrucijada discursivas en la literatura gay y lesbiana de la diáspora cubana », *Revista Baquiana,* Mayo-agosto, 2008, 6p.

_____, « Antecedentes de la homofobia cubana contemporánea », *Otro lunes*, Dic. 2009, 3p. Disponible sur : http://otrolunes.com/archivos/06/html/este-lunes/este-lunes-n06-a01-p03-2009.html (consulté le 15/03/12).

_____, « *La vida manda* » de Ofelia Rodríguez Acosta: un lesbianismo paradójico », dans OCHOA Luisa *¡Ay, qué rico! El sexo en la cultura y la literatura cubana*, Cádiz, Editorial Aduana Vieja, 2005, pp. 57-68.

_____, « *Las historias prohibidas de Marta Veneranda* : una poética de la desestabilización », *Revista de la casa de las Américas*, 1999, No. 217, pp. 51-60.

BENITEZ JIMENEZ Iliana, « La estigmatización del término feminismo en Cuba », *Santiago*, 2002, Núm. 98, pp. 76-82. Disponible sur : http://www.uo.edu.cu/ojs/index.php/stgo/article/viewFile/14502411/630 (Consulté le 04/03/12).

BIRKENMAIER Anke, GONZALEZ ECHEVARRIA Roberto (eds.), *Cuba : un siglo de literatura, 1902-2002,* Madrid : Ed. Colibrí, 2004, 437 p.

CAMPUZANO Luisa, « Narradoras cubanas de hoy : un mapa del bolsillo », *La isla en peso*, No. 4. Disponible sur : http://www.uneac.org.cu/LaIslaEnPeso/num04/estacion.htm. (Consulté le 02/11/12).

_____, « Ser cubanas y no morir en el intento », *Temas*, No. 5, La Habana, enero-marzo 1996, pp. 4-10.

_____, *Las muchachas de la Habana no tienen temor de Dios : escritoras cubanas (siglo XVIII-XXI)*, La Habana : Ediciones Uniones, 1996/2004, 223p.

_____, « La mujer en la narrativa de la Revolución: ponencia sobre una carencia » (1984), dans CAMPUZANO Luisa, *Quirón o del ensayo y otros eventos*, La Habana : Letras Cubanas, 1988, pp. 66-104.

CAPOTE Zaida, « Mujeres en crisis. Aproximaciones a lo femenino en las narradoras cubanas de los noventa », *La Jiribilla*, La Habana, No. 547, 2011, 4p.

_____, *La nación íntima*, Ed. Unión, 2008, 281p.

CHOVER LAFARGA Anna, *El cuarto de Tula. Erotismo y sexualidad en las narradoras cubanas del periodo especial*, Thèse en Philologie espagnole, Université de Valence, 2009, 299p.

CUE FERNANDEZ Daisy, *Los narradores cubanos también cantan boleros*, Ed. Oriente, 2012, 143p.

CUESTA Belame R., « Otras isleñas en Lesbos : una mirada retrospectiva a la historia de las lesbianas en Cuba », 2007. Disponible sur : http://articulotecafeminista.blogspot.fr/2007/04/otras-isleas-en-lesbos-una-mirada.html (consulté le 05/01/12).

CUESTA Mabel, « Narrativa cubana. Una lectura desde los imaginarios femeninos. Siglo XXI o ahora que los mapas cambiaron de color », Proceedings of the twelfth annual graduate students conference, The City University of New York, 6p. Disponible sur : http://ojs.gc.cuny.edu/index.php/lljournal/article/view/cuesta/243. (Consulté le 23/11/12).

_____, *Cuba post-soviética. Un cuerpo narrado en clave de mujer*, Ed. Cuarto Proprio, 2012, 248p.

ETTE Ottimar., REINSTADLER Janett (eds.) *Todas las islas la isla : nuevas y novísimas tendencias en la literatura y cultura de Cuba*, Frankfurt am Main : Vervuert ; Madrid : Iberoamericana, 2000, 218 p.

FLORES Yolanda, « *Memory Mambo* : un paso hacia adelante, dos pasos hacia atrás », *Revista iberoamericana*, Vol. LXXI, No. 212, Julio-Sept. 2005, pp.763-774.

FORNET Ambrosio, *Memorias recobradas*, Ed. Capiro, 2000, 147p.

FOWLER CALZADA Víctor, *Historias del cuerpo*, 2001, La Habana : Letras Cubanas, 347p.

_____, *La maldición : una historia de placer como conquista*, Ed. Letras cubanas, 1998, 160p.

GUTIERREZ Mariela A., « Dolores Prida : exilio, lengua e identidad », *Encuentro*, 1999, No. 14, pp. 155-162. Disponible sur : http://arch1.cubaencuentro.com/pdfs/14/14ma155.pdf (consulté le 19/05/12).

HERNANDEZ HORMILLA Helen, « Paradigmas en conflicto. Lo femenino en las narradoras cubanas de los noventa », Publicaciones Acuario, 2011, 244p.

_____, *Mujeres en crisis, aproximación a los femenino en las narradoras cubanas*

de los noventa, Acuario, 2011, 244p.

JAMBRINA Jesús, *Sujetos queers en la literatura cubana : hacia una (posible) genealogía homoerótica*, Conference Latin American Studies Association in Miami, 2000, 14p. Disponible sur : http://lasa.international.pitt.edu/Lasa2000/Jambrina.PDF (consulté le 15/12/12).

KNAUER Gabriel, MIRANDA Eliana, REINSTADLER Janette (eds.), *Transgresiones cubanas : cultura, literatura y lengua dentro y fuera de la isla*, Frankfurt am Main : Vervuert ; Madrid : Iberoamericana, 2006, 194p.

LEPAGE Caroline et VENTURA Antoine (eds.), *La littérature cubaine de 1980 à nos jours*, Presses Universitaires de Bordeaux, 2011, 218p.

LUCIEN Renée Clémentine, *Résistance et cubanité : trois écrivains nés avec la révolution cubaine : Eliseo Alberto, Leonardo Padura et Zoé Valdés*, Paris, L'Harmattan, 2006, 375 p.

NUNEZ GARCIA Marlène, LOREA ALONSO José Ramón, TAMAYO Reinero (eds.), *Diccionario ilustrado de voces eróticas cubanas*, 2001, Madrid : Celeste Ediciones, 213p.

OCHOA FERNANDEZ María Luisa, ¡*Ay que rico! El sexo en la cultura y la literatura cubana*, 2006, Aduana Vieja, 241p.

OLIVERA CORDOVA María Elena, *Mujeres diversas. Miradas Feministas*, Editorial Grupo destiempos, Disponible sur http://www.grupodestiempos.com/MUJERESDIVERSASMIRADASFEMINISTAS.pdf, 171p (consulté le 25/03/14).

PADURA FUENTES Leonardo, KIRK John M. (eds.), *La Cultura y la revolución cubana : conversaciones en La Habana*, San Juan, Ed. Plaza Mayor, 2002, 342 p.

PENA-JORDAN Teresa, *Cuerpos del deseo : Literatura, género e imaginario geocultural en Cuba y Puerto Rico (1863-2000)*, Thèse en Littérature latino-américaine, Université de Pittsburgh, 2005, 328p.

PINEY Grace, PANCRAZIO James J. (eds.), *Cuba : arte y literatura en exilio*, Valencia : Legua Editorial, 2011, 329 p.

REDONET Salvador, *Para el siglo que viene*, Prensas Universitarias de Zaragoza, 1999,

145p.

REGAZZONI Susanna (ed.), *Cuba : una literatura sin fronteras,* Madrid : Iberoamericana ; Frankfurt am Main : Vervuert, 2001, 148 p.

RIVERO Eliana (ed.), *Discursos desde la diáspora*, Cádiz : Editorial Aduana Vieja, 2005, 221p.

SUSQUET MARTINEZ Mirta, « Apuntes sobre el homoerotismo masculino y femenino en la literatura cubana de los 90 », *Lectora 5-6*, 1999-2000, pp. 37-48. Disponible sur : http://revistes.iec.cat/index.php/lectora/article/viewFile/42884/42835 (consulté le 20/03/12).

VADILLO Alicia, *Santería y vudú : sexualidad y homoerotismo : caminos que se cruzan sobre la narrativa cubana*, Madrid : Biblioteca Nueva, 2002, 206p.

VALLADARES-RUIZ Patricia, *Sexualidades disidentes en la narrativa cubana contemporánea*, Woodbriges : Támesis, 2012, 199p.

Histoire et société

BENITEZ Jorge, *Cuba Hoy : desafíos de fin de siglo*, Santiago de Chile, FLASCO, 1995, 208p.

BEHAR RUTH, *Bridges to Cuba : Puentes a Cuba*, Ann Arbor : University of Michigan Press, 1995, 421p.

BEJEL Emilio, *Gay Cuban Nation,* Chicago and London : University of Chicago Press, 2001, 288p.

BUAJASAN MARRAWI José, TORREIRA CRESPO Ramón, *Operación Peter Pan. Un caso de guerra psicológica contra Cuba,* La Habana : Editora Política, 2000, 444p.

CABALOUE Sophie, « La telenovela cubana "Bajo el mismo sol" : cuestionamiento del sistema heteronormativo » dans GAY-SYLVESTRE (ed.), *Yo, femenino, Tú, masculina*, México : Voces en tinta, 2014. julio, 452 p. ISBN978-607-9324-04-9(ACL)

CARDOSO RUIZ René Patricio, GIVES FERNANDEZ Luz del Carmen, *Cubanía y cubanidad. Debate en torno a la identidad cubana. El caso de los cubanos en el sur de la Florida*, Universidad Autónoma del Estado de México, 2007, 196p.

COHEN James, MOULIN-CIVIL Françoise (eds.), *Cuba sous le régime de la Constitution de 1940 : Politique, pensée critique, littérature*, 1998, 328p.

CORRARELLO Ana M., « Fidel Castro : la designación del enemigo y la construcción de la identidad del pueblo revolucionario. El caso de los éxodos políticos : Camarioca (1965) y Mariel (1980) », Presentado en las Terceras Jornadas Debates Actuales de la Teoría Política Contemporánea. Buenos Aires, 10 y 11 de Agosto de 2012. Disponible sur : http://fr.scribd.com/doc/99767392/Fidel-Castro-Enemigo-e-Identidad-Caso-de-Los-Exodos-Camarioca-y-Mariel-Autoguardado (consulté le 05/08/13).

DE LA NUEZ Iván, *La balsa perpetua : soledad y conexiones de la cultura cubana*, 1998, Barcelona : Ed. Casiopea, 167p.

DOMINGUEZ Jorge I., *La política exterior de Cuba (1962-2009)*, Madrid : Ed. Colibrí, 2009, 603p.

DUANY Jorge, « Cuban communitiess in the United States : migration waves, settlement patterns and socioeconomic diversity », *Pouvoir dans la Caraïbe* (revue du CRPLC : Centre de Recherches sur les Pouvoirs Locaux dans la Caraïbe), 1999, num. 11, pp. 69-103. Disponible sur : http://plc.revues.org/464 (consulté le 18/05/12).

FEDERACION DE MUJERES CUBANAS, *Cátedras de la mujer en Cuba. Experiencias de transversalización de género*, 110p.

FERNANDEZ Damián J. (ed.), *Cuba Transnational*, University Press of Florida, 2005, 216p.

GAY-SYLVESTRE Dominique, *Etre femme à Cuba : des premières militantes féministes aux militantes révolutionnaires*, 2006, Paris : L'Harmattan, 265p.

_____, *Navegaciones y borrascas : Monika Krause y la educación sexual en Cuba (1979-1990)*, Neue Folge No. 18, Eichatätt, 2003, 127p.

GONZALEZ PAGES Julio César, « Feminismo y masculinidad : ¿Mujeres contra hombre? ». Disponible sur : http://www.padresdivorciados.es/pdf/feminismo-mujeres-contra-hombres_1.pdf (consulté le 10/10/11).

_____, « Género y masculinidad en Cuba : ¿El otro lado de una historia ? », *Nueva Antropología*, Septiembre, vol. XVIII, No. 61, D. F. México, pp. 117-126. Disponible sur : http://redalyc.uaemex.mx/src/inicio/ArtPdfRed.jsp?iCve=15906106 (consulté le 6/12/11).

_____, *En busca de un espacio : historia de mujeres en Cuba*, La Habana : Editorial de Ciencias Sociales, 2003, 159p.

_____, *Por andar vestida de hombre*, Editorial de la Mujer, 2012, 136p.

_____, *Macho, varón, masculino. Estudios de Masculinidades en Cuba*, Editorial de la Mujer, 2010, 135p.

HABEL Janette, *Ruptures à Cuba : le castrisme en crise*, Montreuil : La brèche-PEC, 1989, 279p.

_____, *Cuba dans les Caraïbes : identité, utopie et réalités*. Thèse dirigée par Pierre-Philippe Rey en sociologie politique, Paris 8, 1994, 492p.

INSTITUTO JACQUES MOUNTAIN DE CUBA (ed.), *La mujer cubana : historia e infrahistoria*, 2000, Miami : Ed. Universal, 106p.

IPS Cuba, « Homosexualidad en Cuba : lesbianas, las más rechazadas ». Disponible sur : http://www.ipscuba.net/index.php?option=com_k2&view=item&id=4187:homosexualidad-en-cuba-lesbianas-las-más-rechazadas&Itemid=8&tmpl=component&print=1 (consulté le16/05/12).

LE RIVEREND Julio, *Breve historia de Cuba*, La Habana : Editorial ciencias sociales, 1997, 141p.

LECLERCQ Cécile, *El lágarto en busca de una identidad. Cuba : identidad nacional y mestizaje*, Madrid : Iberoamericana ; Frankfurt am Main : Vervuert, 2004, 543 p.

LIONET Christian, BOURGEAT Regis, (eds.), *Cuba, le livre noir*, documents réunis et présentés par Reporters sans frontières, Paris : Ed. la découverte, 2004, 221p.

LUMSDEN Ian, *Machos, maricones and Gays : Cuba and Homosexuality*, Philadelphia : Temple University Press, 1996, 263p.

MENDEZ RODENAS Adriana, *Cuba en su imagen : historia e identidad en la literatura cubana*, Verbum Editorial, 2002, 228p.

O'REILLY HERRERA Andrea, *Cuba : Idea of a Nation Displaced*, 2007, State University of New York Press, 360p.

ORTIZ Fernando, « Los factores humanos de la cubanidad », *Perfiles*, Mayo-Diciembre 2002, 17p. Disponible sur : http://www.perfiles.cult.cu/articulos/factores_cubanidad.pdf (consulté le 07/06/12).

_____, *Contrapunteo cubano del Tabaco y del azúcar*, capítulo II, 1940/1978, Biblioteca Ayacucho, 585p.

PAZ PEREZ Carlos, *La sexualidad en el habla cubana*, Madrid : Agualarga, 158p.

PEDRAZA Silvia, *Political disaffection in Cuba's revolution and exodus*, NY : Cambridge University press, 2007, 359p.

PONCE Néstor, (ed.), *La révolution cubaine (1959-1992)*, Editions du temps, 2006, 159p.

ROJAS Rafael, *La isla sin fin. Contribuciones a la crítica del nacionalismo cubano*, Ediciones Universal, 1998, 239p.

SABAS ALOMA Mariblanca, *Feminismo : cuestiones sociales y crítica literaria*, Santiago de Cuba : Ed. Oriente, 2003, 239p.

SCHWAB Peter, *Cuba : confronting the U.S embargo*, Macmillan Press, 1998, 226p.

SIERRA MADERO Abel, *Del otro lado del espejo : la sexualidad en la construcción de la nación cubana*, La Habana : Fondo Editorial Casa de las Américas, 2006, 291 p.

SONORA SOTO Ivette, « Feminismo y género : el debate historiográfico en Cuba », *Anuario de Hoja de Warmi*, 2011, No.16, 27p. Disponible sur : http://www.ub.edu/SIMS/hojasWarmi/hojas16/articulos/ivette.pdf (consulté le 15/04/12).

II-Mouvements féministes et lesbiens

Ouvrages généraux et critiques

BAREILLE Christophe (ed.), *Homosexualités : révélateur social ?* Université de Rouen et du Havre, 2010, 305p.

BRAIDOTTI Rosi, *Feminismo, diferencia sexual y subjetividad nómade*, Barcelona : Editorial Gedisa, 2004, 234p.

CARBONELL Neus, TORRAS Meri (eds.), *Feminismos literarios*, Madrid : Arcos libros, 1999, 300p.

FALCON Lidia, *Los nuevos mitos del feminismo*, Vindicaciones Feminista Publicaciones, 2000, 270p.

GUBIN Eliane, JACQUES Catherine, ROCHEFORT Florence et al. (eds.), *Le siècle des féminismes*, Les éditions de l'atelier, 2004, 463p.

HIRATA Helena, LABORIE Françoise, LE DOARE Helene et al. (eds.), *Dictionnaire critique du féminisme*, PUF, 315p.

LEMOINE Christine, RENARD Ingrid (eds.), *Attirances : lesbiennes fems/Lesbiennes butchs*, Paris : Ed. Gaies et lesbiennes, 413p.

MEZA MARQUEZ, *La utopía feminista. Quehacer literario de cuatro narradoras mexicanas contemporáneas*, México : Universidad Autónoma de Aguascalientes, 2000, 165p.

MORANT DEUSA Isabelle, *Historia de las mujeres en España y América Latina. Del siglo XX a los umbrales del XXI*, Vol. IV, Madrid : Cátedra, 2008, 981p.

PHETERSON Gail, *Le prisme de la prostitution*, édition augmentée de la version anglaise, traduit par Nicole-Claude Mathieu, Paris : L'Harmattan, 2001.

SEGARRA Marta, CARABI Ángels (eds.), *Feminismo y critica literaria*, Barcelona : Icaria editorial, 2000, 184p.

Ouvrages fondateurs

DE BEAUVOIR Simone, *Le deuxième sexe*, Tome I, Gallimard, 1973, 665p.

_____, *Le deuxième sexe*, Tome II, Gallimard, folio, 2003, 408p.

FIRESTONE Shulamith, *La dialectique du sexe*, Stock Edition, 1972, 306p.

MILETT Kate, *Sexual Politics*, (1969), traduit de l'américain par Elizabeth Gilles : *La politique du mâle*, Le seuil, 1983, 461p. L'Edition utilisée est celle Des Femmes-Antoinette Fouque, 2007, 350p.

Féminisme et lesbianisme

ALFARACHE LORENZO Ángela G., *Identidades lésbicas y cultura feminista : Una investigación antropológica*, México : Plaza y Valdés, 2003, 345p.

CHAMBERLAND, Line, 2002 « La place des lesbiennes dans le mouvement des femmes », revue électronique Labrys, 1-2, juillet et décembre. Disponible sur : http://cendocahl.galeon.com/publicaciones.htm (consulté le 27/02/12).

CHETCUTI Natacha, MICHARD Claire (eds.), *Lesbianisme et féminisme : Histoires politiques*, L'Harmattan, 2003, 314p.

CURIEL Ochy, « El lesbianismo feminista : una propuesta política transformadora », ALAI (América Latina en Movimiento), 15-05-07. Disponible sur : http://alainet.org/active/show_text.php3?key=17389 (consulté le 18/03/13).

FADERMAN Lilian, *Surpassing the Love of Men: Romantic friendship and love between women from the Renaissance to the present*, Londres : The Women's Press, 1981, 496p.

FALQUET Jules, *De la cama a la calle : perspectivas lésbico-feministas*, Bogotá : Brecha lésbica : Ed. Antropos, 2006, 83p.

_____ (ed.), « Sexisme, racisme et postcolonialisme », *Nouvelles questions Féministes*, Lausanne : Edition Antipodes, vol 25, No. 3, 2006, 167p.

MOGROVEJO Norma, *Un amor que se atrevió a decir su nombre. La lucha de las lesbianas y su relación con los movimientos homosexual y feminista en América Latina*, Plaza y Valdés, 2000, 397p.

_____, *Teoría lésbica, participación política y literatura*, Universidad de la Ciudad de México, 2004, 119p.

MOGROVEVO Norma, ESPINOSA Yuderkys, PESSAH Marian et al. (eds.), *Desobedientes : Experiencias y reflexiones sobre poliamor, relaciones abiertas y sexo casual entre lesbianas latinoamericanas*, Buenos Aires: En La Frontera, 2009, 102p.

HALPERIN David, *Cent ans d'homosexualité et autres essais sur l'amour grec*, EPEL Eds, 2000, 350p.

SARDA Alejandra, POSA GUINEA Rosa María, VILLALBA MORALES Verónica, «Lesbianas, en América Latina : de la inexistencia a la visibilidad », *Aportes Andinos*, 2006, No. 11p. Disponible sur : http://uasb.edu.ec/bitstream/10644/798/1/RAA-15-Sarda%2c%20Posa%2c%20Villalba-Lesbianas%20en%20América%20Latina.pdf (consulté le 02/03/12).

HINOJOSA Claudia, « Historia sobre la presencia pública de las feministas lesbianas », 2003. Disponible sur : http://creatividadfeminista.org/articulos/lesb_2003_clhinojosa.htm (consulté le 07/04/13).

GIMENO Beatriz, « La marginación de las lesbianas en los grupos gays y en el movimiento feminista », 2004. Disponible sur : en http://www.galf.org/cendoc.php (consulté le 07/04/13).

IGLHRC (International Gay and Lesbian Human Rights Comisión), *Informe sobre la situación de las mujeres lesbianas y bisexuales en América Latina 2000-2003*, Novena Conferencia Regional sobre la Mujer de América Latina y el Caribe, Nueva York, 2004.

RIQUELME Cecilia, « Identidad lésbica. Una mirada histórica », 1999. Disponible sur : http://www.rimaweb.com.ar/safopiensa/reflex_les/identidad_criquelme.html (consulté le 07/04/13).

SUAREZ BRIONES Beatriz, « Historia(s) lesbiana(s), teoría(s) lesbiana(s) », Universidad de Vigo, 10 p. Disponible sur : http://webs.uvigo.es/pmayobre (consulté le 07/06/13).

SIMONIS Angie, « Lesbofilia : asignatura pendiente del feminismo español ». Disponible sur : http://www.felgt.org/files/docs/768e60e95ffa.pdf (consulté le 09/06/13).

MARTÍN Biddy, « La identidad lesbiana y la(s) diferencia(s) autobiográfica(s) » dans ANGEL LOUREIRO (ed.), *El gran desafío: feminismos, autobiografía y posmodernidad*, Madrid, Megazal–Endymión, 1994, pp.333-373.

Féminisme Amérique latine et postcolonial

ANZALDUA Gloria, *Bordelands/La frontera : The New Mestiza*, tercera edición, Aunt Lute Books, 2007, 258p.

BARRIG Maruja, « Los malestares del feminismo latinoamericano : una nueva lectura », Conference of the Latin American studies Association (LASA), The Palmer House Hilton Hotel, Chicago, Illinois, Sept. 24-26, 1998, 18p. Disponible sur : http://biblioteca.clacso.edu.ar/ar/libros/lasa98/Barrig.pdf (consulté le 12/06/12).

CORBATTA Jorgelina, *Feminismo y escritura femenina en Latinoamérica*, Ed. Corregidor, 2002, 208p.

ESPINOSA MINOSO Yuderkys, « Cuatro hipótesis y dos disputas para pensar el movimiento de lesbianas en América Latina, Buenos Aires », 2006. Disponible sur : http://www.glefas.org/glefas/files/biblio/cuatro_hipotesis_y_dos_disputas_para_pensar_el_mov_de_lesbianas_en_al_yuderkys_espinosa.pdf (consulté le 10/07/12).

FALQUET Jules, « Sexisme, racisme et postcolonialisme » dans *Nouvelles Questions Féministes*, 2006, Vol. 25, No. 3, 168p.

GAY-SYLVESTRE (ed.), *Yo femenino, Tú masculina*, Mexico D.F : Voces en tinta, 452p.

HERNANDEZ-TRUYOL Berta Esperanza, « Latinas-Everywhere Alien : Culture, Gender, and Sex », pp. 57-69, dans WING ADRIEN Katherine, *Critical Race Feminism : a reader*, New York University Press, 2003, 480p.

LAMAS Marta, « Género, desarrollo y feminismo en América Latina », *Pensamiento iberoamericano*, 2007, pp. 133-152. Disponible sur : http://www.inmujeres.gub.uy/innovaportal/file/18605/1/2_pensamientoiberoamericano-lamas.pdf (consulté le 05/07/12).

MAIER Elizabeth, *Dilemas de los Feminismos Latinoamericanos*, Colegio de la Frontera Norte, cuadernos de trabajo, 1999, 9p.

RODRIGUEZ SAENZ Eugenia (ed.), *Un siglo de luchas femeninas en América Latina*, Editorial de la Universidad de Costa Rica, 2002, 289p.

VALCARCEL Amelia, « La memoria colectiva y los retos dl feminismo », *Naciones Unidas*, CEPAL-Serie Mujer y desarrollo, marzo 2001, No. 31, 34p. Disponible sur : http://www.eclac.org/publicaciones/xml/0/7220/lcl1507e.pdf (consulté le 10/07/12).

Rencontres féministes et lesbiennes

CURIEL Ochy, « El séptimo encuentro lésbico feminista : trascendente e histórico », ALAI América Latina en Movimiento, 14/02/07. Disponible sur : http://alainet.org/active/15609 (consulté le 05/08/12).

JIMENEZ Patricia, CAREAGA Gloria, « Las lesbianas en Beijing », Difusión Cultural Feminista, 28/07/05, 7p.

MOGROVEJO Norma, « Los encuentros lésbicos feministas latinoamericanos y del caribe en la era del postfeminismo », Revista digital universitaria, sept. 2010, vol. 11, No. 9. Disponible sur : http://www.revista.unam.mx/vol.11/num9/art86/art86.pdf (consulté le 03/03/12).

RESTREPO Alejandra, BUSTAMENTE Ximena, *10 encuentros feministas latinoamericanos y del caribe : apuntes para una historia del movimiento*, Comité impulsador XI Encuentro Feminista México D. F., 03/09.

RIQUELME Cecilia, « Apuntes para la historia del movimiento lésbico en América Latina, CEME : Centro de Estudios Miguel Enríquez, Nov. 2004. Disponible sur : www.vienencuentrolesbicofeminista.org

VARGAS Gina, : « América Latina : Encuentros feministas énfasis y estrategias », *ALAI, América Latina en movimiento*, 01/11/99, 5p.

III-Les Identités

ALFONSO GONZALEZ Georgina, « Identidades múltiples, diversidad plural y sentidos de vida : referentes valorativos para el cambio civilizatorio », *Cuba : Comunidad virtual de filosofía*. Disponible sur : http://cvirtual.filosofia.cu/sub-comunidades/galfisa/textos-galfisa/Identidades%20multiples.pdf/view (consulté le 05/07/12).

CIPRUT Marie-Andrée, « De l'entre-deux à l'interculturalité. Richesses et embûches de la migration », *Itinéraire*, No. 60, IUED Genève, nov. 2001, 81p.

CONSTANT Fred, *Le multiculturalisme*, Paris : Flammarion, 1998, 117p.

COLOM GONZALEZ Francisco (éd..), *Relatos de nación : la construcción de las identidades nacionales en el mundo hispánico*, Vol. I, 635p.

FERRET Stéphane, *L'identité*, Paris : Flammarion, 1998, 239p.

FORGUES Roland, *Palabra en el viento : Ensayos sobre creación e identidad en América Latina*, Mare & Martin, 2008, 686p.

FORTEAUX Michel, « La communauté cubaine des Etats-Unis : d'exilés' à 'immigrés', une nouvelle identité », *Cahiers des Amériques*, No. 31-32, pp.197-210.

KAUFMANN Jean-Claude, *L'invention de soi : une théorie de l'identité*, Hachette Littérature, 2004, 351p.

LAMIZET Bernard, *Politique et identité*, Presses universitaires de Lyon, 2002, 350p.

MUCCHIELLI Alex, *L'identité*, PUF, « Que-sais-je? », 5e ed. 2003, 171p.

RENAULT Alexandra, « Le sujet de l'expérience chez Freud », *Astérion*, 2003. Disponible sur : http://asterion.revues.org/28 (consulté le 30/07/12).

SELIM Abou, *L'identité culturelle : relations interethniques et problèmes d'acculturation*, Paris : éditions anthropos, 1981, 235p.

IV-Genre et sexualités

Ouvrages généraux

BATAILLE Georges, *Histoire de l'œil*, Gallimard, 1967, 105p.

BAKER Chris, *The Sage dictionary of Cultural* Studies, Sage, 2004, 240p.

BOURDIEU Pierre, *La domination masculine*, Paris : Le Seuil, 2002, 177p.

BOZON Michel, *La sociologie de la sexualité*, Paris : Armand Colin, 2009, 126p.

BRENOT Philippe, *Histoire de la sexologie*, L'esprit du temps, 2006, 60p.

CHAMPAGNE Patrick, *La sociologie*, Les Editions Milan, 2001, 63p.

CORDOBA David, SAEZ Javier, VIDARTE Paco (eds.), *Teoría queer : políticas bolleras, maricas, trans, mestizas*, Barcelona : Editorial Egales, 2005, 257p.

FREUD Sigmund, *Névrose, psychose et perversion*, traduit de l'allemand par Jean Laplanche, Presses universitaires de France, 1973, 306p.

JAULIN Annick, « La fabrique du sexe, Thomas Laqueur et Aristote », *CLIO. Histoire, femmes et sociétés*, 2001. Disponible sur : http://clio.revues.org/113 (consulté le 10/11/11).

KRAFFT-EBING Richard, *Psychopathia Sexualis : étude médico-légale à l'usage des médecins et des juristes* (1886). Traduction française par René Lobstein. Paris : Payot, 1969, 906p.

HALPERIN David, *Saint Foucault*. Traduit par Didier Eribon. Paris : EPEL, 2000, 157p.

HOCQUENGHEM Guy, *Le désir homosexuel*, Paris : Editions Universitaires, 1972, 125p.

IRIGARAY Luce, *Ce sexe qui n'en est pas un*, Paris : Editions de Minuit, 1977, 217p.

JAUNAIT Alexandra, BERENI Laure, CHAUVIN Sébastien, [et al.], *Introduction aux gender studies : manuel sur des études sur le genre*, De Boeck, 2008, 246p.

LAQUEUR Thomas, *La fabrique du sexe : essai sur le corps et le genre en Occident*. Traduit de l'anglais par Michel Gautier. Paris : Gallimard, 1992, 355p.

LAMAS Marta (ed.), *El género : la construcción cultural de la diferencia*, México : Grupo editorial Miguel Ángel, 2000, 366p.

LOWY Ilana, *L'emprise du genre : Masculinité, féminité, inégalité*, Paris : la Dispute, 2006, 244p.

NED KATZ Jonathan, *L'invention de l'hétérosexualité*, Epel, las grands classiques de l'érotologie moderne, 2001, 236p. Traduit de l'américain par Michel Oliva et Catherine Thévenet.

FOUCAULT Michel, *Histoire de la sexualité 1 : La volonté de savoir*, Paris : Gallimard, 1994, 211p.

_____, *Histoire de la sexualité 2 : L'usage des plaisir*, Paris : Gallimard, 1997, 339p.

_____, *Histoire de la sexualité 3 : Le souci de soi*, Paris : Gallimard, 1997, 334p.

Masculin/féminin

ANDRE Jacques, BARRET-DUCROCQ Françoise, DAVID-MENARD Monique (eds), *De la différence des sexes entre les femmes*, PUF, 2000, 91p.

AGACINSKI, *La politique des sexes : essai*, Paris : Ed. Du Seuil, 2001, 219p.

ASSOUN Paul-Laurent, *Leçons psychanalytiques sur masculin et féminin*, Athropos, 2007, 112p.

HERITIER Françoise, *Masculin/Féminin, La pensée de la différence*, Paris : Odile Jacob, 1996, 332p.

IRIGARAY, *Speculum de l'autre femme*, Editions de Minuit, 1974, 462p.

LEVESQUE Claude, *Par-delà le masculin et le féminin*, Paris : Aubier, 2002, 317p.

Théoricien(nes) du genre

BOURCIER Marie-Hélène, *Queer zone 1 : Politique des identités sexuelles et des savoirs*, Paris : Ed. Amsterdam, 2006, 249p.

_____, « La fin de la domination (masculine) : Pouvoir des genres, féminismes et post-féminisme queer », *Multitudes*, No. 12, Fév. 2003, pp.69-80.

_____, « Queer Move/ments », *Mouvements*, No. 20, Fév. 2002, pp.37-43.

BUTLER Judith, *Défaire le genre*. Traduit de l'américain par Maxime Cerville. Paris : Ed. Amsterdam, 2012, 331p.

_____, *Ces corps qui comptent : de la matérialité et des limites discursives du sexe*. Traduit de l'américain par Charlotte Nordmann, Paris : Ed. Amsterdam, 2009, 249p.

_____, *Trouble dans le genre : Le féminisme et la subversion de l'identité*. Traduit de l'américain par Cynthia Kraus. Paris : La découverte, 2006, 280p.

DE LAURETIS Teresa, *Théories queer et culture populaire : de Foucault à Cronenberg*. Traduit de l'anglais par Marie-Hélène Bourcier. Paris : La Dispute, 2007, 189p.

_____, *The practice of love : lesbian sexuality and perverse desire*, Indiana University Press, 1994, 331p.

_____, *Diferencias : etapas de un camino a través del feminismo*. Traduit de l'anglais par María Echainz Sans, Madrid : Horas y horas, 2000, 173p.

_____, « Sexual Indifference and Lesbian Representation », *Theatre Journal*, Vol.40, No2, (1988), pp.155-177.

_____, « Eccentric Subjects : Feminist Theory and Historical Consciouness », *Feminist Studies*, Vol.16, No. 1, 1990, pp.115-150.

DELPHY Christine, *L'ennemi principal 1 : Economie politique, patriarcat*, Syllepse, 2009 [1e 1998], 276p.

HARAWAY Donna, *Manifeste de Cyborg*, Paris : Exils éditions, 2007, 333p.

KOSOFSKY SEDGWICK Eve, *Epistemología del armario*, Barcelona : Ediciones de la tempestad, 1998, 350p.

MATHIEU Nicole-Claude Mathieu, *L'anatomie politique : catégorisations et idéologies du sexe*, Paris : côté-femmes, 1991, 293p.

PERTUSA SEVA Inmaculada, *La salida del armario : Lecturas desde la otra acera*, Libros de pexe, 2005, 203p.

PRECIADO Beatriz, *Manifiesto contra-sexual : practicas subversivas de identidad sexua*l, Barcelona : Editorial Anagrama, 2011, 175p.

RICH Adrienne, « La contrainte à l'hétérosexualités et l'existence lesbienne », *Nouvelles questions féministes*, Editions Mamamelis, 2010, pp.57-103.

RUBIN Gayle, *Surveiller et jouir : anthropologie politique du sexe*. Traduit de l'anglais (États-Unis) par Flora Bolter, Christophe Broqua, Nicole-Claude Mathieu... [et al]. Paris : EPEL, 2010, 484p.

WITTIG Monique, *La pensée straight*, Paris : Ed. Amsterdam, 2007 (1e ed. 1992 en anglais), 119p.

_____, *Les guérillères*, Ed. Minuit, 1969, 114p.

_____, *Le corps lesbien*, Ed. Minuit, 1973, 192p.

_____, *Le chantier littéraire*, Presses universitaires de Lyon, 2010, 223p.

Sexualités y nation en Amérique latine et Caraïbe

BALDERSTON Daniel, *Sexualidad y nación*, Pittsburgh : Universidad de Pittsburgh, 2000, 302p.

BALDERSTON Daniel, GUY Donna J. (eds,), *Sexo y sexualidades en América Latina*. Traduit de l'original *Sex and Sexuality in Latin America* (1997). Buenos Aires : Paidós, 1998, 396p.

BRAND Clavel, *Fetish. An account of unusual erotic desires*, London: Random House, 1970, 190p.

BROTMAN Shari, LEVY Joseph Josy (eds.), *Intersections : cultures, sexualités et genres*, Presse de l'université de Québec, 2008, 494p.

GRIFIN Susan, *Pornography and silence. Culture's revenge against Nature*, Harper & Row, 1981, 277p.

LIERA-SCHWICHTENBERG Ramón, « The subversion of perversion », *The womens'review of Books*, Vol. 12, No. 12, 1995, pp.24-25.

MONTERO Susana A., CAPOTE Zaida (eds.), *Con el lente oblicuo. Aproximaciones cubanas a los estudios de género*, Editorial de la Mujer, 1999, 208p.

SIERRA MADERO Abel, *La nación sexuada : relación de género y sexo en Cuba : 1830-1855*, La Habana : Editorial de Ciencias Sociales, 2001, 108p.

SPIVAK CHKRAVORTY Gayatri, *Les subalternes peuvent-elles parler?* Paris : Ed. Amsterdam, 2009, 109p.

V-Femmes et littérature

Thématique lesbienne

ANZALDUA Gloria, *Bordelands/La frontera : The New Mestiza*, tercera edición, Aunt Lute Books, 2007, 258p.

BOEHRINGER Sandra, *L'homosexualité féminine dans l'antiquité grecque et romaine*, Belles Lettres, 2007, 405p.

BONNET Marie-Jo, *Les relations amoureuses entre les femmes (XVIe-XXe siècle),* Odile Jacob, 1995, 416p.

FADERMAN Lillian (ed.), *An anthology of Lesbian literature from the Seventeenth Century to the present*, Viking, 1994, 848p.

FOSTER William, « The Homoerotic Diaspora in Latina America », *Latin American Perspectives*, Vol. 29, No. 2, Gender, Sexuality, ad Same-Sex Desire in Latin America, Sage Publications, March 2002, pp.163-189. Disponible sur http://www.jstor.org/stable/3185132 (consulté le 03/01/13).

_____, *Gay and Lesbian themes in Latin American Writing*, University of Texas Press, 1991, 174p.

FOSTER Jeannette H., *Sex variant women in Literature*, Naïade Press, 1985, 422p.

GHEZZI Melissa, SALAZAR Claudia, *Voces para Lilith*, Lima : Estruendomundo, 2011, 400p.

GOMEZ Alma, MORAGA Cherríe, ROMO-CARMONA Mariana (eds.), *Cuentos : Stories by Latinas*, Kitchen Table : Women of Color Press, 1983, 241p.

INGENSCHAY Dieter (ed.), *Desde aceras opuestas : Literatura/cultura gay y lesbiana en Latinoamérica*, Iberoamericana, 2006, 304p.

MORAGA Cherríe, CASTILLO Ana (eds.), *The Bridge called my back* : *writings by radical women of color*, 1984. Traduit en espagnol par Ana Castillo et Norma Alarcón, *Esta puente, mi espalda : Voces de mujeres tercermundistas en los Estados Unidos*, San Francisco : ism press, 1989, 281p.

MORAGA Cherríe, *Loving in the war year, Lo que nunca pasó por sus labios*, Boston Mass : South end Press, 1983, 152p.

PERTUSA SEVA Inmaculada, *La salida del armario : Lecturas desde la otra acera : Sylvia Molloy, Cristina Peri Rossi, Carme Riera, Esther Tusquets*, Gijón : Llibros del Pexe, 2005, 203p.

RAMOS Juanita (ed.), *Compañeras : latinas lesbians (An anthology*), Latina Lesbian History Project New york, tercera edición, 2004, 351p.

RULE Jane, *Lesbian Images*, New York : The crossing Press, 1982, 246p.

SALADO Minerva (ed.), *Dos orillas : Voces en la narrativa lésbica*, Barcelona : Egales editorial, 2008, 219p.

TODA IGLESIA María Ángeles, « Lesbianismo y literatura chicana : la construcción de una identidad », *Anuario de Estudios Americanos*, 2010, 67, 1, pp.77-105.

TORRES Lourdes, PERTUSA Inmaculada, *Tortilleras : hispanic and U.S. Latina lesbian expression*, Temple University Press Philadelphia, 2003, 279p.

WOLFE Susan J., PENELOPE Julia, (eds.) *Sexual practice, Textual theory : Lesbian Cultural Criticism*, Cambridge, Mass : Blackwell Publishers, 1995, 388p.

ZIMMERMAN Bonnie, MACNARON Toni A. H., (eds.) *The new lesbian studies : Into the Twenty -First Century*, New York : Feminist Press at the City University of New York, 1996, 295p.

Femmes et écriture

ANDREO Juan, FORGUES Roland (eds.), *Ser mujer y tomar la palabra en América Latina : pensar y escribir, obrar y reaccionar*, Pau : Université de Pau, 253p.

BALLESTEROS ROSAS Luisa, *La femme écrivain dans la société latino-américaine*, Paris : L'Harmattan, 1994, 299p.

BARNES Djuna, *La passion*, Librairie générale française, 1989, 120p. Postface de Monique Wittig.

CASTRO-KLAREN Sara (ed.), *Narrativa femenina en América Latina : practicas y perspectivas teóricas*, Markus Wiener Publishing Inc, 2003, 404p.

FERNANDEZ OLMOS Margarite, PARAVISINI-GEBERT Lizabeth, *El placer de la palabra : literatura erótica femenina de América Latina*, México : Edición Planeta mexicana, 1991, 187p.

FORGUES Roland, FLORES Jean-Marie, *Escritura femenina y reivindicaciones de género en América Latina*, Mare & Martin, 2004, 646p.

GARCIA LARRANAGA María Asunción, ORTIZ DOMINGO José (eds.), *El eco de las voces sinfónicas : Escritura y feminismo*, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2008, 533p.

GUARDIA Sara Beatriz (ed.), *Mujeres que escriben en América Latina*, CEMHAL (Centro de Estudios de La Mujer en la Historia de América Latina), 2007, 571p.

HERNANDEZ Laura, *Escribir a oscuras: el erotismo en la literatura femenina latinoamericana*, Fundación Editorial de Belgrano, 2000, 153p.

MOLLOY Sylvia, *Varia imaginación*, Beatriz Viterbo Editora, 2004, 120p.

MILLAN MUNIO María Angeles, PENA ARDID Carmen (eds.), *Las mujeres y los espacios fronterizos*, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2007, 188p.

_____, *La conjura del olvido : Escritura y feminismo*, Icaria, 1997, 598p.

PALMA Milagros, *La mujer es puro cuento : simbólica de la feminidad india y mestiza en Colombia*, Paris : Indigo ediciones, 1996, 161p.

_____, *El gusano y la fruta : el aprendizaje de la feminidad en América Latina*, Paris : Indigo Ediciones, 1994, 117p.

PINA Cristina (ed.), *Mujeres que escriben sobre mujeres*, Vol. II, Buenos Aires : Editorial Biblos, 1997, 236p.

SCHMIDT Aileen, *Mujeres excéntricas : la escritura femenina en Puerto Rico y Cuba*, Ed. Callejón, 2003, 192p.

Théorie littéraire et sociologie de la littérature

ADAM Jean-Michel, *Le récit*, Paris : Presses universitaires de France, Coll. QSJ, 127p.

ARAUJO Nara, *Textos de teorías y crítica literaria: del formalismo a los estudios poscoloniales*, Rubi : Anthropos Editorial, 2010, 510p.

BARTHES Roland, *Le Degré zéro de l'écriture* suivi de *Nouveaux essais critiques*, Éditions du Seuil, Paris, 1953, 179p.

_____, *Sur la littérature*, éd. Presses Universitaires de Grenoble, 1980, 54p.

_____, *Le plaisir de la lecture*, Editions du Seuil, 1982, 89p.

BAKTIN Mikhail, *Le principe dialogique*, Editions du Seuil, 1981, 315p.

BOURDIEU Pierre, « Le champ littéraire », *Actes de la recherche en sciences sociales*, Vol. 89, sept. 1991, pp.3-46.

BUTLER Judith, *Le récit de soi,* traduit de l'anglais *Giving an account of Oneself* (2005) par Bruno Ambroise et Valérie Aucouturier Presses Universitaires de France, 2007, 140p.

_____, *Le pouvoir des mots : politique du performatif*. Traduit de l'anglais par Charlotte Nordmann, Paris : Ed. Amsterdam, 2004, 287p.

BOYD Brian, *On the origin of the stories : evolution, cognition and fiction*, London : Belknap Press of Harvard University Press, 2009, 540p.

EAGLETON Terry, « Ideology, Fiction, Narrative », *Social Text*, No.2 (1979), pp.62-80.

JAUSS Hans Robert *, Pour une esthétique de la réception*, Gallimard, 1978 ou coll. Tel, 1990, 305p.

FREIDSON Eliot, « Les professions artistiques comme défi à l'analyse sociologique », *Revue française sociologie*, 1986, num. 27, pp.431-443.

GENETTE Jean, *Figures III*, Editions du Seuil, 1972, 285p.

ERMAN Michel, *Autofiction*(s), Toulouse, Ed. Univ. Du sud, 2009, 156p.

LAHIRE Bernard (ed.), *Ce qu'ils vivent, ce qu'ils écrivent : Mises en scène littéraire du social et expériences socialisatrices des écrivains*, Paris : Edition des archives contemporaines, 2011, 569p.

LAHIRE Bernard, *La condition littéraire : la double vie des écrivains*, Paris : La Découverte, 2006, 619p.

MATEO PALMER, *Ella escribía poscrítica*, La Habana, casa editorial Abril, 1995, 221p.

RIVERA Eliana, « Acerca del género 'Testimonio' : Texto, narradores y 'Artefactos' », *Hispamérica*, Año 16, No 46/47 (1987), pp.41-56.

Glossaire

Autofiction	« L'autofiction est l'écriture d'un moi non définitif qui s'invente et travaille sur soi par-delà ses souvenirs-écrans grâce à la réflexivité du fictionnel alors que l'autobiographie prétend, dans sa quête introspective, identifier un sujet objectivé dans les restes du passé ». (Erman Michel, *Autofiction(s),* Toulouse, Ed. Univ. Du sud, 2009, p.10).
Bildungsroman	En allemand, le roman de formation ou d'apprentissage est nommé *Bildungsroman*. Ce terme a été employé par le philologue allemand Johann carl Simon Morgenstern, par opposition au récit épique.
Black Feminism	Le *Black Feminism* est un mouvement féministe issu de femmes afro-américaines, nées dans les années 60-70, à l'origine de la mise en rapport de l'oppression raciale et oppression sexuelle, c'est-à-dire de la vision intersectionnelle des systèmes d'oppressions que subissent les femmes (système patriarcal), lesbienne (dans un système hétérosexuel) et enfin racial (dans un système déterministe). Le *combahee river collective* intègre les lesbiennes issues des minorités ethniques dans leur mouvement et se sont opposées au séparatisme lesbien. Audre Lorde, Cheryl Clarke ou encore Barbara Smith sont des figures emblématiques de ce féminisme des pays en voie de développement.
Coming out	Le concept du *coming-out* a été crée par Karl Heinrich Ulrichs, défenseur des droits homosexuels en 1869. Il conseille aux homosexuels d'assumer et de rendre leur identité de genre publique dans le but de combattre l'invisibilité, responsable, selon lui, de la discrimination. Le *coming-out of the closet* est littéralement « la sortie du placard » ou encore en espagnol *la salida del armario* du sujet homosexuel qui, assumant publiquement son orientation sexuelle, passe de l'espace privé à l'espace public.
Continuum lesbien	Adrienne Rich, dans son essai « La contrainte à l'hétérosexualité et l'existence lesbienne » pointe du doigt le manque d'importance accordé à la femme lesbienne et tente de lui donner une consistance à travers sa théorie du « continuum lesbien ». "I mean the term lesbian continuum to include a range-trough each woman's life and throughout history – of woman-identified experience; not simply the fact that a woman has had or consciously desired genital sexual experience with another woman".
Diaspora	Le terme diaspora est un mot du grec ancien qui désigne la dispersion d'une communauté ethnique ou d'un peuple à travers le monde. Dans nos travaux, il s'agit des cubains qui vivent à New York. Plus

	largement on compte presque 2 millions de Cubains aux États-Unis.
Érotisme sale	« L'érotisme sale », qui caractérise son œuvre, puise ses origines dans le *dirty realism*, courant littéraire nord-américain des années 70-80. Les thèmes les plus sordides y sont abordés et la technique narrative est simple, sans ornementation, afin de redonner une place au discours quotidien qui est révélateur de l'évolution de la société. En 1983, le terme apparaît pour la première fois dans le magazine *Granta* dans lequel Bill Buford définit le *dirty realism* : "Dirty realism is the fiction of a new generation of american authors. They write about the belly-side of contemporary life – a deserted husband, an unwed mother, a car thief, a pickpocket, a drug addict – but they write about it with a disturbing detachment, at times verging on comedy. Understated, ironic, sometimes savage, but insistently compassionate, these stories constitute a new voice in fiction".
Exil	Selon Elena Rivero, l'exode et l'exil sont davantage liés à un phénomène qui dépend de l'époque et du contexte politique, elle préfère donc le terme « *destierro* » au terme « *exilio* » qui renvoie davantage à l'exil politique.
Homme Nouveau	Le concept de l'Homme Nouveau à Cuba est un concept idéalisé de l'homme qui est vu comme un héros. Iam Lumsden dans, *Machos, maricon and Gays : Cuba and homosexuality* voit dans cette vision de l'homme dans la société cubaine, une des raisons de l'homophobie. Il définit l'homme nouveau comme étant « blanc et hétérosexuel ». On comprend donc pourquoi le rejet de l'homme homosexuel est accentué avec l'imposition de cet idéal révolutionnaire.
Queer	Le terme *Queer* est apparu dans les années 80 pour identifier les personnes non hétérosexuelles. Le concept a été développé par la théoricienne de Lauretis pour « définir et construire une alternative crédible au patriarcat hétéronormatif, à savoir un espace à la fois conceptuel et politique aux genres et aux sexualités décatégorisé-e-s"
Trouble dans le genre	*Trouble dans le genre*, est un ouvrage majeur publié en 1990 aux États-Unis par la philosophe Judith Butler qui invite à penser le trouble qui perturbe le genre pour définir une politique féministe sans le fondement d'une identité stable. Ce livre désormais classique pour les recherches sur le genre, aussi bien que les études gaies et lesbiennes, est au principe de la théorie et de la politique *queer* : non pas solidifier la communauté d'une contre-culture, mais bousculer l'hétérosexualité obligatoire en la dénaturalisant.
Génération 1.5	Terme employé par Gustavo Pérez Firmat dans *Life oh the hyphen: the Cuban-American way* pour

	désigner les Cubains arrivés aux États-Unis lors de leur enfance ou adolescence. La particularité de cette génération est que la plupart de ces Cubains parlent plus anglais qu'espagnol.
Hétéronormativité	Système de représentation, basé sur l'innéité des caractères féminins et masculins, qui considère que l'hétérosexualité est la norme qui régit les comportements sociaux. Ce système suppose que les rôles sociaux entre hommes et femmes sont issus du modèle biologique, on parle alors de vision essentialiste ou déterministe.
Hétérosexualité / Homosexualité	Terme qui désigne l'attirance sexuelle d'une personne d'un sexe pour l'autre sexe. Freud (1856-1939) est l'un des premiers scientifiques à avoir fixé véritablement le terme d'hétérosexualité dans *Trois essais sur la théorie sexuelle,* publié en 1905. Il la définit comme la norme, comme la sexualité à adopter par opposition à l'homosexualité. Il évoque les causes de ce qu'il appelle les « déviations sexuelles ». Freud parle alors du « problème de l'homosexualité ». Dans les années 60, avec les influences du féminisme, l'hétérosexualité devient une norme par rapport à laquelle se construit l'homosexualité. Adrienne Rich parle même de « hétérosexualité obligatoire ».
Identités fluides	La fluidité de l'identité est un concept développé par Eliana Rivero pour qualifier les Cubaines-américaines qui, à travers l'écriture, tentent de reconstruire une identité culturelle partagée entre les Etats-Unis, leur lieu de vie depuis qu'elles sont toutes jeunes, et Cuba, lieu des origines propice au souvenir et à l'idéalisation.
Intersectionnalité	La notion d'intersection a été développée par les femmes issues du *Black Feminism* dans les années 80 dans le but d'ajouter la notion de race et surtout dans le but d'élever une voix minoritaire au sein du *mainstream* féministe blanc et hétérosexuel issus du *Women Lib* des années 70. Soulignons l'apport de deux femmes noires bell hooks et Angela Davis. Le terme « intersectionnality » est employé pour la première fois par Kimberly Crenshaw en 1991 qui a étudié les imbrications entre les différents rapports sociaux de classe, race et sexe ayant comme point commun un système de domination. Dans un texte fondateur publié en 1991, la juriste Kimberlé W. Crenshaw propose pour la première fois le concept d'intersectionnalité pour appréhender les législations américaines qu'elle juge inefficientes en regard des besoins exprimés par les femmes noires victimes de violence conjugale. « Les recoupements évidents du racisme et du sexisme dans la vie réelle – leurs points d'intersection - trouvent rarement un prolongement

	dans les pratiques féministes et antiracistes ». Kimberlé W. Crenshaw (2005 : 53) Dès lors, ce concept apparaît comme un outil d'analyse pertinent, d'une part, pour comprendre et répondre aux multiples façons dont les rapports de sexe entrent en interrelation avec d'autres aspects de l'identité sociale et, d'autre part, pour voir comment ces intersections mettent en place des expériences particulières d'oppression et de privilège.
Jineterismo	Forme particulière de prostitution entre les femmes cubaines et les touristes étrangers. Ce terme vient de *jinetero* qui signifie « celui qui monte à cheval » puis, par extension « celui qui domine », qui est en contact avec des étrangers.
LART	*Latin Around the table* est une association culturelle et littéraire, fondée par Sonia Rivera-Valdés, Paquita Suárez, Jacqueline Herranz-Brooks pour diffuser la culture *latina* à New York.
Mainstream	Emprunt de l'anglais américain pour désigner les courants populaires, suivis par le plus grand nombre.
Opération Peter Pan	L'Opération Peter Pan, désigne l'envoi d'enfants cubains dans des maisons d'accueil, *Foster Homes*, afin de leur éviter un enrôlement en URSS. Certains parents prennent donc la responsabilité d'envoyer leurs enfants, seuls, aux Etats-Unis avec l'aide de l'Eglise catholique.
Sexage	En sociologie, le sexage est l'ensemble des dispositifs et configurations ethno-sociales reliés à la délimitation des sexes à la relation entre les sexes, à l'orientation sexuelle et aux mœurs. Colette Guillaumin, féministe matérialiste, met en parallèle la relation de domination maître/esclave dans l'esclavage et la relation homme/femme dans le sexage.
Sororité	Ce terme a d'abord été utilisé par les féministes dans les années 70 pour traduire le terme anglais *sisterhood* que les mouvements féministes américains, comme avaient fabriqué en réaction au terme *brotherhood* (fraternité). Il est alors l'expression de la solidarité entre femmes. La sororité désigne les liens entre les femmes qui se sentent des similitudes, des affinités, des vécus semblables, dus au fait qu'elles partagent la même condition féminine, qu'elles ont le même statut social.
Subjectivité nomade	Nous prendrons la définition que donne Rosi Braidotti : « La subjetividad nómade significa cruzar el desierto con un mapa que no está impreso sino salmodiado, como en la tradición oral; significa olvidar el olvido para emprender el viaje, independientemente del punto de destino: y, lo que es aún más importante, la subjetividad nómade se refiere al devenir » Braidotti, *Ibid*., p.66.

TABLE DES MATIERES

REMERCIEMENTS 3

INTRODUCTION 7

Partie introductive : Enjeux de la littérature homo-érotique cubaine 18

I-Homo-érotisme et littérature du début du XX^{ème} siècle 18
I-1 La Gozadora del dolor et La vida manda 18
I-2 La Révolution cubaine : avancées sociales et recul culturel 21
I-3 La Période Spéciale en temps de paix : expansion de la littérature féminine 23
I-3.1 *Novísimos* et *Novísimas* : caractéristiques 23
I-3.2 A la conquête du désir féminin. 25
II-Littérature cubaine : une littérature sans frontière ? 29
II-1 Ecrivains entre deux espaces : politique *versus* culture ? 29
II-1.1. La recrudescence des anthologies féminines : un symbole 29
II-1.2 Le prix *Casa de las Américas* : un pont entre Cuba et les Etats-Unis 34
II-2 Une littérature « déterritorialisée » ? 37
II-2.1 La littérature cubaine produite aux Etats-Unis 37
II-2.2 L'écriture de la déterritorialisation : les *latinas* lesbiennes aux Etats-Unis 39
II-2.3 La tradition de l'autobiographie et l'autofiction 43

Première partie : Intimité et désir des femmes dans les œuvres de Sonia Rivera-Valdés et Jacqueline Herranz-Brooks 48

Chapitre 1 : Espaces textuels et intimité 48
I-Espace de visibilité 48
I-1 Les confessions 48
I-1.1 Transgresser les interdits : entrer dans l'intimité 48
I-1.2 Situation de communication 53
I-1.3 L'unité narrative 56
I-2 Arrêt sur image 58
I-2.1 Des scènes 58
I-2.2 Récits initiatiques 60
I-3 Faire son *coming out* 61
I-3.1 Qu'est-ce que le *coming out* ? 61
I-3.2 Le paradoxe du coming out 66
II-Analyse des espaces : *Inside/Outside* 68
II-1 Les espaces privés 68
II-1.1 Les maisons 68
II-1.2 La cuisine 72
II-1.3 La chambre 74
II-2 Les espaces publics 76
II.2.1 Espaces sociaux 76
II.2.2 Espaces naturels 78
II-3 Les interstices 80
II-3.1 La fenêtre 80

II-3.2 Le chemin 81

Chapitre 2 : Cartographie du désir féminin **83**
I- Le désir prend corps 83
I-1 Corps désiré et désirable 83
I-1.1 Le corps hors norme 83
I-1.2 Corps et création artistique 84
I-2 Corps maltraités, corps mercantiles, corps hybrides 88
I-2.1 Souffrances corporelles 88
I-2.2 Des corps androgynes 90
II-Initiation sexuelle 92
II-1 Les initiateurs et initiatrices sexuels 92
II-1.1 Les hommes initient les femmes à leur sexualité 92
II-1.2 Les femmes dictent leurs règles 94
II-2 La domination masculine mise à mal : critique des systèmes d'oppression 95
II-2.1 Corps sexué : allégorie nationale 95
II-2.2 Résistances du corps lesbien 97
III-(Re)signification des sens corporels 99
III-1 La vue 99
III-2 L'odorat 102
III-3 L'ouïe 106
III-4 Le toucher 109

Deuxième partie : Troubles dans les genres 114

Chapitre 3 : Construction du sujet lesbien **114**
I-Approche historique et sociologique 114
I-1 Analyse théorique du sujet lesbien 114
I-1.1 Pathologisation du sujet lesbien 114
I-1.2 Années 60-80 : « existence sociale et politique » du sujet lesbien 118
I-1.3 Les occurrences des termes relatifs au sujet lesbien dans les œuvres 121
I-2 Stigmatisation et rejet : causes et conséquences 128
I-2.2 Des personnages lesbiens stigmatisés et rejetés 128
I-2.2 Homosexualité, Révolution et Castrisme : institutionnalisation de l'homophobie 131
II-Construction du sujet par rapport à la norme politico-sexuelle 133
II-1 Hétérosexualité et hétéronormativité dans les œuvres 133
II-1.1 Invention de l'hétérosexualité: normes et marge 133
II-1.2 Domination masculine : soumission des femmes ? 134
II-1.3 Hétérosexualité : la norme désarmée 142
II-2 Reproduction du système hétéronormé et ruptures 145
II-2.1 L'éducation maternelle 145
II-2.2 Conflits mère-fille lesbienne 149
II-2.3 Schéma hétéronormatif dans les relations lesbiennes 151
II-3 Remise en cause du système hétéronormatif 154

Chapitre 4 : Erotisme lesbien **159**
I-Contours et détours de l'érotisme 159
I-1 Qu'est-ce que l'érotisme ? 159
I-2 Esthétisme lesbien 162
I-2.1 Un esthétisme érotique en construction 162
I-2.2 Principales particularités de l'esthétisme lesbien chez Rivera-Valdés et Herranz-Brooks 165
II-Quand l'érotisme devient sale 169
II-1 *Erotismo sucio* dans les œuvres 169
II-1.1 Les origines de « l'érotisme sale » : *Dirty realism* 169
II-1.1 Scatologie et sang 171
II-2.2 Voyeurisme, exhibition, fétichisme 173
II-2- Erotisme sale et Intelligentia cubaine 178
II-2.1 L'érotisme sale : critique littéraire 178

II-2.2 *Erotismo sucio* et écriture chez Herranz-Brooks ... 179

Troisième partie : De l'identité collective à la réalisation de soi .. 182

Chapitre 5 : Exil et migrants **182**
I-Exil, exode, *destierro* ? Les Cubains aux Etats-Unis ... 182
I-1 L'exil comme arme politique ... 182
I-2 Le *destierro* des années 60-70 et Mariel ... 186
I-3 L'opération Peter Pan et les *Foster Homes* ... 187
I-4 Vision de l'enfant déraciné ... 189
II-Autres types d'exil ... 190
II-1 Cuba : terre d'immigration ... 190
II-2 Construction des personnages : le retour aux origines ... 191
II-3 Ouverture de Cuba aux touristes ... 194
III-Voyage à l'intérieur de l'île ... 196
III-1 Exodes ruraux et urbains ... 196
III-2 Voyage à l'intérieur de l'île ; voyage à l'intérieur de soi ... 199
IV-Une réalité sociale : le « sujet diasporique » ... 202
IV-1 Migrant et milieu professionel ... 202
IV-2 Vide abyssal et solidarité ... 205

Chapitre 6 : La réalisation de soi dans un contexte de transculturation **208**
I-Tensions entre identités nationales et culturelles ... 208
I-1 Syncrétisme culturel ... 208
I-2 *Cubanía* et transculturation ... 210
I-3 La « cubanía diaspórica » ... 214
II- Construction de leur voix personnelle ... 217
II-1.1 La *ficcionalización* de la mémoire : le processus ... 217
II-1.2 L'espace socialisateur de l'auteure ... 222
III- *Idas y vueltas* entre Cuba et New York ... 226
III-1 Sonia Rivera-Valdés ... 226
III-1.1 De New York à Cuba ... 226
III-1.2 La maison d'éditions Campana : un projet pour les latin@s ... 229
III-2 Jacqueline Herranz-Brooks ... 230
III-2.1 *Liquids Days* et *Intromisión abrupta de esos dos personajes* ... 230
III-2.2 *Escenas para turistas* et *Mujeres sin trama* ... 231
III-2.3 Textes et images ... 238
IV- Se construire dans un espace fragmenté ... 240
IV-1 Ecriture féminine, féministe, lesbienne ? ... 240
IV-2 Cubaine, latina, lesbienne, bisexuelle, cubaméricaine... ... 246

CONCLUSION ... 251

Annexes ... 259

Annexe 1 : The Cuban Adjustemnt Act / Ley de ajuste Cubano 1966 **259**

Annexe 2 : Exposition *Maldita Pared* **260**

Annexes 3 : Entretiens avec Sonia Rivera-Valdés **262**
Entretien 1, réalisé le 23 mars 2013, New York. ... 262
Entretien 2, réalisé le 13 avril 2013, New York. ... 267

Annexe 4 : Entretiens avec Jacqueline Herranz-Brooks **269**
Entretien 1, réalisé le 25 avril 2013, New York. ... 269

Entretien 2, réalisé le 28 avril 2013, New York. 273

Annexe 5 : Entretien avec Teresa Fernández, coordinatrice du réseau des femmes lesbiennes et bisexuelles du Cenesex. 281

Annexe 6 : Entretien avec Norma Guillard, coordinatrice du réseau lesbien au sein de la Cenesex de 2005 à 2010. 285

Annexe 7 : Entretien avec Mayra Álvarez Suarez, Directrice du centre d'études sur les femmes à Cuba. 292

Annexe 8 : Entretien avec Edith Dixie, Professeure de communication à l'Université de La Havane et journaliste sensible aux questions de genre. 297

Annexe 9 : Entretien avec Luisa Campuzano, critique littéraire cubaine 304

Annexe 10 : Entretien avec Marylin Bobes, Journaliste, poète et romancière cubaine. 312

Annexe 11 : Entretien avec Mirta Yáñez et Nancy, auteures cubaines. 319

Annexe 12 : Entretien avec Aida Bahr, auteure cubaine. 331

Annexe 13 : Cubaneo (Numéro 1) 334

Bibliographie 340

Glossaire 364

Identités, sexualités, écritures dans les autofictions de la diaspora cubaine à New York. Sonia Rivera-Valdés et Jacqueline Herranz-Brooks.

Résumé :
Nos travaux s'articulent autour de la construction identitaire par l'écriture des auteures de la diaspora cubaine à New York et s'appuient sur les autofictions de Sonia Rivera-Valdés et Jacqueline Herranz-Brooks. Ces auteures contemporaines, qui définissent les contours du sujet lesbien à travers érotisme et désir, déstabilisent les identités nationales, culturelles et sexuelles en mettant en scène des personnages qui évoluent en dehors de la norme, en marge du système politique, social et sexuel. Elles redéfinissent l'identité cubaine à partir d'une perspective intimiste, qui s'éloigne de l'image politisée. Notre approche littéraire et socio-historique éclaire les mécanismes de constructions identitaires des auteures au regard du contexte de production des œuvres. Les nombreux témoignages, auprès des auteures et des garantes de l'institution cubaine, nous ont permis d'identifier ce contexte littéraire et socio-historique dans lequel les auteures ont évolué et produit leurs œuvres. Sonia Rivera-Valdés et Jacqueline Herranz-Brooks, à travers leur trajectoire littéraire, se définissent en tant qu'auteure lesbienne dans un espace géographique fragmenté. Elles « fictionnalisent » leurs souvenirs pour retracer leurs parcours de vie, qui est la fois témoignage (discours qui révèle une situation socio-historique : être lesbienne à Cuba, la difficulté d'intégration des migrantes à New York) et en même temps fiction, leur permettant ainsi de projeter leurs idéaux. C'est donc entre témoignage et reconstruction du passé, ancré dans le présent de production, que les auteures se construisent dans un espace fragmenté entre Cuba et New York. L'écriture, ainsi que la photo pour Herranz-Brooks, en tant qu'actes créatifs leur permettent de refaire vivre leurs expériences afin de construire une identité en devenir d'auteure et de femmes lesbienne, migrante, cubaine de la diaspora.

Mots clefs : diaspora cubaine, hétéronormativité, études de genre, New York, Cuba, sujet lesbien, migrante, latina, identité, érotisme.

Identities, sexualities, writings in autofiction of Cuban diapora in New York. Sonia Rivera-Valdés and Jacqueline Herranz-Brooks.

Thesis summary:
My work deals with the building of identity through the writing of women writers from the Cuban Diaspora in New York. It focuses on autofictions by Sonia Rivera-Valdés and Jacqueline Herranz-Brooks. These contemporary writers, - who have a knack for defining the lesbian subject through the use of eroticism and desire- also manage to unsettle national, cultural and sexual identities by putting forward characters who develop out of the norm, away from the political, social and sexual system. These writers give a new definition to Cuban identity from an intimate perspective, which is far from the politicized image we know. My literary and socio-historical approach sheds light on the mechanisms of the construction of the identities of these women writers, considering in particular the context of production of their works. The numerous field surveys on the writers and guarantors of the Cuban institution made it possible for me to identify the literary and socio-historical context in which the women writers developed and produced their works. Through their literary careers, Sonia Rivera-Valdés and Jacqueline Herranz-Brooks describe themselves as lesbian writers living in a fragmented geographical space. They succeed in fictionalizing their memories in order to tell their lives. The text is both testimony -a narrative describing a socio-historical situation, being a lesbian in Cuba, the difficult integration of the migrants in New York- and fiction, enabling them to project their ideals. It is therefore in between testimony and reconstruction of the past anchored in the present that the women writers build a fragmented space between Cuba and New York. Writing, as well as photography for Herranz-Brooks, seen as creation, made it possible for them to give life again to their past experiences so as to build themselves an identity as writers and as lesbian, migrant, Cuban women from the Diaspora.

Key words: Cuban Diaspora, heteronormativity, gender studies, New York, Cuba, the lesbian subject, migrant, latina, identity, eroticism.