

IMAGEN Y PERCEPCIÓN

LA APUESTA POR UN REALISMO SINESTÉSICO
EN EL NUEVO CINE ARGENTINO
REALIZADO POR MUJERES



Paulina Bettendorff
Agustina Pérez Rial

EL NUEVO CINE ARGENTINO REALIZADO POR MUJERES

¿Cómo pensar el realismo en el Nuevo Cine Argentino? ¿Y cómo pensarlo específicamente para las producciones de algunas de las cineastas claves de este período? Estos interrogantes se desprenden de un proyecto más amplio que tiene por objeto el cine realizado por mujeres en Argentina¹: una investigación que podría considerarse acotada si se enfocara solamente en el cine producido en Argentina en el siglo XX, desde sus inicios, pasando por la época de los estudios, hasta los años 1990; y que se revela mucho más extensa a partir del cambio de siglo. El año 2000 marca un ingreso de mujeres al campo de la realización cinematográfica que se multiplica año a año. A partir de esta fecha se puede comprobar la aparición de directoras que ya no son responsables de un solo film, sino que empiezan a tener una “obra” (con todas las complejidades que implica este concepto, incluyendo la problemática del “autor”) y, sobre todo, una apuesta programática por una forma de cine.

Distintos teóricos han buscado una definición para agrupar a los y las cineastas que comenzaron a producir sus películas a fines de la década de 1990, apelando a nociones y caracterizaciones que van desde el rescate del término “generación” a la postulación, por ejemplo, de un “nuevo régimen creativo” (Aguilar, 2006). Entre los rasgos que se enumeran en los intentos de definición de ese “nuevo cine” se mencionan habitualmente, entre otros, el diseño de producción; la incidencia de los festivales internacionales en la difusión (y el financiamiento) de las películas; la aparición de nuevas tecnologías; las narraciones dispersas, sin un final conclusivo; un estatuto diferente del actor-personaje; la preferencia por protagonistas “marginales”; y, aspecto en el que nos centraremos en este artículo, una apuesta por una estética realista que problematiza esquemas representativos anteriores. Es poco habitual, sin embargo, encontrar en la ya amplia bibliografía sobre este cine la consideración de cómo el numeroso ingreso de las mujeres en el rol de la dirección y otros puestos clave (como la producción o la dirección de fotografía) ha modificado esas estéticas pre-existentes, o qué efecto ha tenido esta incorporación sobre las poéticas del realismo, particularmente aquellas que se concentran en la representación de los espacios de lo cotidiano.

Queremos aclarar en este punto que considerar el cine realizado por *mujeres*, en plural, no se sostiene meramente en una comprobación empírica, sino que se basa también en una postura teórica. Teresa de Lauretis, en su libro *Alicia ya no*, diferencia entre *la mujer*, concepto que define como una “construcción ficticia, un destilado de discursos” y *las mujeres*, “seres históricos reales que, a pesar de no poder ser definidos al margen de esas formaciones discursivas, poseen una existencia material evidente²”. Encabalgándonos en esta propuesta, nuestro objetivo es reflexionar sobre los cines que han creado algunas directoras del Nuevo Cine Argentino, sin plantear la esencialidad de *un* cine de *la* mujer, pero sin negar la posibilidad de que ciertos rasgos acerquen a estas

IMAGE ET PERCEPTION

Le Nouveau Cinéma Argentin réalisé par les femmes : le pari d'un réalisme synesthésique

LE NOUVEAU CINÉMA ARGENTIN : DES FEMMES À LA RÉALISATION

Comment penser le réalisme dans le Nouveau Cinéma Argentin ? Et comment, plus précisément, le penser dans les productions de certaines cinéastes clés de cette époque ? Ces problématiques se dégagent d'un projet plus vaste qui a pour objet d'étude le cinéma argentin réalisé par des femmes¹. On pourrait considérer que la portée de cette étude serait limitée si elle ne se focalisait que sur le cinéma produit en Argentine au XX^e siècle, depuis ses débuts jusqu'aux années 1990, en passant par l'époque des studios, alors que son champ s'avère être beaucoup plus large à partir du changement de siècle. L'année 2000 est marquée par l'arrivée d'un grand nombre de femmes dans le domaine de la réalisation cinématographique, processus qui s'accroît d'année en année. À partir de cette date, nous pouvons constater l'apparition de réalisatrices qui n'ont pas qu'un seul film à leur actif, mais qui commencent à se constituer “une œuvre” (avec toutes les complexités que suppose ce concept, y compris la problématique de l'“auteur”), et surtout, le pari d'atteindre une nouvelle forme de cinéma.

Plusieurs théoriciens ont cherché une définition pour regrouper les cinéastes des deux sexes qui ont commencé à réaliser leurs films à la fin des années 1990, en faisant appel à des notions et caractérisations qui vont de la réutilisation du terme “génération” au postulat, par exemple, d'un “nouveau régime créatif” (Aguilar, 2006). Parmi les caractéristiques énumérées lorsque l'on tente de définir ce “nouveau cinéma”, sont souvent mentionnés, entre autres, la direction artistique, l'incidence des festivals internationaux sur la diffusion (et le financement) des films, l'apparition de nouvelles technologies, les narrations dispersées sans fin conclusive, le nouveau statut de l'acteur-personnage, la préférence pour des protagonistes “marginaux”. Un aspect également mentionné et sur lequel nous insisterons dans cet article est le pari



La niña santa (2004), de Lucrecia Martel

realizadoras a un “régimen creativo” que cuestione, reformule e indague el discurso cinematográfico a partir de una *experiencia* particular de la realidad (De Lauretis).

Gonzalo Aguilar, en su libro *Otros mundos*, establece como uno de los rasgos de este Nuevo Cine Argentino (en adelante, NCA) el “retorno del realismo”, que rompe con los esquemas representativos del *costumbrismo* predominante en el cine argentino de los años 1980. Para este autor, el realismo cinematográfico —se apoya para sus afirmaciones en la elaboración teórica de André Bazin— se vincula más con el cine de vanguardia, experimental y moderno, que con el realismo en tanto *código*, tal como fuera postulado por la teoría literaria. Las reflexiones pioneras de Bazin sobre el realismo de la imagen cinematográfica, en particular la postulación de que ésta integra “el tiempo real de las cosas a la imagen³” y modifica, por lo tanto, la relación intelectual del espectador con el cine, nos permiten avanzar, a su vez, en una comprensión de los vínculos y reenvíos entre imagen, percepción y mundo. En tanto el espectador se enfrenta a la percepción de un espacio que es también la duración del suceso, se encuentra inmerso en una experiencia sensorial, somática, cuyo sentido no está pre-determinado por el relato cinematográfico, sino que la imagen misma se muestra en un ambiguo e inestable acontecer que apunta hacia una experiencia de esa realidad que pone en escena.

En un texto publicado en el número 68 de la revista de crítica cultural *Punto de Vista* (2000), cuando aún no estaba consolidado

d’una estética realista que problematiza des esquemas representatius anteriors. Però, és molt rar de trobar en la vasta bibliografia sobre el cinema la reflexió següent: com l’arribada massiva de les dones a la realització i altres posicions clau (com la producció o la direcció de la fotografia) a-t-ella modificat aquests estètics preexistents, i quins en han estat els efectes sobre les poètiques del realisme, en particular aquelles que se centren sobre la representació dels espais del quotidià.

Prècisament que quan parlem del cinema realitzat per les *femmes*, al plural, no fem una simple constatació empírica, sinó que nos basem també sobre un enfocament teòric.

Dans son ouvrage *Alicia ya no*, Teresa de Lauretis marque une différence entre *la femme*, concept qu’elle définit comme une “construction fictive, un distillé de discours”, et *les femmes*, “êtres historiques réels qui, même s’ils ne peuvent être définis hors de ces formations discursives, possèdent une existence matérielle évidente”. Fortes de cette affirmation, notre objectif est de réfléchir sur les cinémas dont sont issues certaines réalisatrices du Nouveau Cinéma Argentin, sans nécessairement parler d’un cinéma de *la femme*, mais sans pour autant écarter la possibilité que certaines caractéristiques affilient ces réalisatrices à un “régime créatif” questionnant, reformulant et étudiant le discours cinématographique à partir d’une *expérience* particulière de la réalité (De Lauretis).

Dans son ouvrage *Otros mundos*, Gonzalo Aguilar définit le “retour du réalisme” comme l’une des caractéristiques de ce Nouveau Cinéma Argentin (désormais NCA), qui rompt avec les schémas représentatifs du courant artistique du *costumbrismo* prédominant dans le cinéma argentin des années 1980. Pour cet auteur, qui appuie ses affirmations sur la théorie d’André Bazin, le réalisme cinématographique est plus lié au cinéma d’avant-garde, expérimental et moderne, qu’au réalisme en tant que *code*, comme avancé par la théorie littéraire. Les réflexions pionnières de Bazin sur le réalisme de l’image cinématographique, et en particulier l’hypothèse que celle-ci intègre “le temps réel des choses à l’image³” et par conséquent modifie la relation intellectuelle entre le spectateur et le cinéma, nous permettent alors de resserrer progressivement les liens et renvois entre image, perception et monde. Le spectateur se retrouve alors à la fois face à la perception d’un espace qui correspond également à la durée de l’intrigue et plongé dans une expérience sensorielle, somatique, dont le sens n’est pas pré-défini par le récit, mais dont l’image même est exposée dans un événement ambigü et instable qui pointe vers une expérience de cette réalité mise en scène.

Dans un article publié dans le numéro 68 de la



Lucrecia Martel

ese NCA, Alan Pauls señalaba que en este no habría un retorno de la realidad, sino de una “experiencia de esa realidad”. Y es tal vez porque nos encontramos con “experiencias” que no podemos definir para este *corpus* fílmico un solo realismo, sino distintas modulaciones, diversos realismos que abrevan en otras tantas tradiciones y establecen interdiscursividades particulares (con la literatura, con la televisión, con la música) o, por qué no, con las vanguardias cinematográficas que en los años setenta llevaron a postular a Gene Youngblood la existencia de un *expanded cinema* (“cine expandido”), entendido como el espacio reservado para las heterotopías audiovisuales que buscaban quebrar el placer narrativo del cine clásico desde la experimentación.

Un análisis centrado en la producción de un conjunto de directoras pertenecientes al NCA (Lucrecia Martel, Albertina Carri, Anahí Berneri, Celina Murga) nos lleva a proponer la tesis de la existencia en sus películas de lo que hemos denominado un *realismo sinestésico*, en el que la figuración de los espacios de lo cotidiano se ve construida y desrealizada al mismo tiempo por una puesta en escena que en lugar de apuntar a una síntesis audiovisual que presente la imagen fílmica como un “espejo” o una “ventana” (tales son las metáforas más habituales en las definiciones del realismo clásico, tanto en literatura como en cine), enfrenta al/a la espectador/a con las percepciones visuales y sonoras del personaje, resaltándolas en tanto tales. De una manera similar a aquello que señala Gilles Deleuze al caracterizar el cine de Michelangelo Antonioni, se sustituye el *drama tradicional* por una suerte de *drama óptico* vivido por los personajes. En esta crisis de la *imagen-acción*, la *imagen-tiempo* multiplica las posibles relaciones entre mundo, representación e imagen, abriéndose a una “...nueva forma de la

revue de critique culturelle *Punto de Vista* (2000), alors même que ce NCA n’était pas encore consolidé, Alan Pauls signalait qu’il n’y aurait pas de retour de la réalité dans ce dernier, mais plutôt une “expérience de cette réalité”. Peut-être est-ce parce que nous sommes face à des “expériences” que nous ne pouvons pas définir un seul réalisme pour ce corpus cinématographique, mais plutôt plusieurs modulations, différents réalismes qui se nourrissent de tant d’autres traditions et établissent des interdiscursivités particulières (avec la littérature, la télévision, la musique), ou, pourquoi pas, avec le cinéma d’avant-garde qui, dans les années 1970, a mené Gene Youngblood à supposer l’existence d’un *expanded cinema* (“cinéma étendu”), imaginé comme l’espace réservé aux hétérotopies audiovisuelles qui cherchent à briser le plaisir narratif du cinéma classique grâce à l’expérimentation.

Une analyse portant sur la production d’un ensemble de réalisatrices du NCA (Lucrecia Martel, Albertina Carri, Anahí Berneri, Celina Murga) nous mène à formuler la thèse de l’existence dans leurs films de ce que nous avons appelé un *réalisme synesthésique*. Dans ce réalisme, la représentation des espaces du quotidien est construite et défaire en même temps par une mise en scène qui, au lieu de proposer une synthèse audiovisuelle présentant l’image fílmique comme un “miroir” ou une “fenêtre” (métaphores les plus communément utilisées dans les définitions du réalisme classique, tant en littérature qu’au cinéma), met le/la spectateur/trice face aux perceptions visuelles et sonores du personnage, les faisant alors ressortir en tant que telles. Comme le signalait Gilles Deleuze à propos du cinéma de Michelangelo Antonioni, le *drame traditionnel* est remplacé par une sorte de *drame optique* vécu par les personnages. Dans cette crise de l’*image-action*, l’*image-temps* multiplie les possibles relations entre monde, représentation et image, en s’ouvrant à une “nouvelle forme de la réalité, hypothétiquement éparse, elliptique, errante ou oscillante”. Comme l’a dit Deleuze en référence au néoréalisme italien, dans une affirmation que nous considérons pertinente pour caractériser le cinéma dont traite cet article, au lieu de représenter un “réel déjà déchiffré”, on “choisissait un réel à déchiffrer, toujours ambigu”. Un réalisme qui ne désigne plus le récit suturé d’un monde, mais une mosaïque hétérogène et impressionniste où prime la construction d’un environnement instable.

LE QUOTIDIEN RENDU PESANT

Voici un aspect que les *nouvelles* cinéastes ont en commun: l’ancrage de leurs narrations dans le territoire du quotidien. Cet aspect n’est pas à négliger si l’on tient compte du fait que la représentation du

realidad, supuestamente dispersiva, elíptica, errante u oscilante⁴". En vez de representar un "real ya descifrado", dirá Deleuze refiriéndose al neorrealismo italiano, en una afirmación que consideramos pertinente para caracterizar también el cine abordado en este artículo, se "...apuntaba a un real a descifrar, siempre ambiguo⁵". Un realismo que no apunta más al relato suturado de un mundo sino a un mosaico heterogéneo e impresionista en el que prima la construcción de un entorno inestable.

LO COTIDIANO ENRARECIDO

Un aspecto compartido por varias de las *nuevas* cineastas es el anclaje de sus narraciones en el territorio de lo cotidiano. Este aspecto no es menor si se tiene en cuenta que la cinematografía argentina ha tenido, desde sus comienzos, a la representación de lo cotidiano familiar como uno de sus temas dilectos. En la década de 1950, por ejemplo, la construcción de la familia se había convertido en el gran relato de época (Berardi, 2006); un esquema de representación y una tópica asociada se habían desarrollado para sustentar puestas en escena que se encontraban fuertemente codificadas. Sin embargo, estos espacios que tradicionalmente se han representado conforme a presupuestos verosímiles fuertemente afinados para los *relatos de interiores* se encuentran diferencialmente modalizados en las producciones analizadas.

Esto lleva a leer en muchas de estas películas un desplazamiento del campo semántico del hogar como espacio privilegiado de lo cotidiano familiar, de lo conocido y de lo previsible, a un espacio que es heterogéneo y desconocido, y que admite nuevas figuraciones en su construcción. Se reconocen antecedentes de estas mutaciones en producciones que preceden a las realizaciones del NCA como, por ejemplo, los films de la dupla conformada por el realizador Leopoldo Torre Nilsson y la guionista Beatriz Guido⁶ en los que el espacio del hogar, unidad narrativa empleada por el realismo como reenvío al imaginario de la vida cotidiana en familia, "...se derrumba simbólicamente tanto por el crecimiento

quotidien a été le thème de prédilection du cinéma argentin depuis ses origines. Au cours des années 1950, par exemple, la fondation de la famille était devenue le grand récit d'époque (Berardi, 2006) : un code de représentation associé à des lieux communs s'était même développé dans le but de nourrir des mises en scènes devenues très codifiées. Cependant, ces espaces, qui ont été traditionnellement représentés sous la forme d'images d'Épinal dans les *relatos de interiores* (récits intimistes), sont décrits différemment dans les productions que nous analyserons.

Cela se traduit dans de nombreux films par un glissement du champ sémantique du foyer, depuis l'espace privilégié du quotidien familial, connu et prévisible, vers un espace hétérogène et inconnu qui admet de nouvelles formes de construction. On peut remarquer les prémisses de ces mutations dans des productions antérieures aux réalisations du NCA. Dans les films du duo formé par Leopoldo Torre Nilsson et la scénariste Beatriz Guido⁶, par exemple, l'espace du foyer, cette unité narrative employée par le réalisme comme renvoi à l'imaginaire de la vie quotidienne familiale, "s'effondre symboliquement tant par l'accroissement de ces espaces intérieurs interdits que par l'invasion d'un temps historique qui méconnaît ou détruit les valeurs défendues"⁷ (Aguilar, 2009 : 130). Un autre arrêt inévitable dans la généalogie de ce "quotidien rendu pesant" serait un certain pari, principalement thématique, que l'on trouve dans les premiers films de María Luisa Bemberg, ceux où l'espace intérieur du foyer est mis en cause, où son pouvoir (hétéro)normatif se montre accablant pour la protagoniste. Le premier long-métrage de cette réalisatrice, *Momentos* (*Moments*, 1980), se termine par un travelling

La niña santa (2004), de Lucrecia Martel



La ciénaga (2001), de Lucrecia Martel

de sus espacios interiores vedados como por la invasión de un tiempo histórico que desconoce o destruye los valores sostenidos" (Aguilar, 2009: 130)⁷. Otra parada ineludible en una genealogía de este "cotidiano enrarecido" sería cierta apuesta, principalmente temática, presente en los primeros films de María Luisa Bemberg, en los que el espacio interior del hogar es puesto en cuestión y su poder (hetero)normativizador se muestra agobiante para la mujer protagonista. El final de *Momentos* (1980), primer largometraje realizado por esta directora, termina con un plano en torno a la mesa familiar⁸ donde se sienta a comer la mujer que regresa al ámbito del matrimonio luego de una aventura amorosa. La mirada del marido (Héctor Bidonde) no cierra el film en una armonía conciliadora sino en una suerte de paternidad reguladora de los desvíos del deseo. El marido, en su doble rol de esposo y psicoanalista, colabora en la última escena a restablecer el orden quebrado, un orden que sin embargo se ve irremediamente alterado en las notas catalíticas que acompañan la puesta y que se condensan en la manera nerviosa en que la mujer (Graciela Dufau) come los restos recalentados de un plato de comida. El universo de lo cotidiano va ganando espesor y complejidad a medida que los esquematismos que caracterizaron los primeros modelos de representación van entrando en entredicho.

En el NCA ya no son solo las historias, sino que lo cotidiano familiar está desestabilizado por puestas que ponen en tensión el *raccord*, con imágenes que fragmentan cuerpos y objetos, disyunciones entre lo visual y lo sonoro, planos que privan al/a la espectador/a de coordenadas precisas sobre la conformación del espacio fílmico, entre otros procedimientos.

circulaire autour de la table familiale⁸ où s'assoit pour manger la femme qui reprend son rôle d'épouse après une aventure amoureuse. Le regard du mari (Héctor Bidonde) ne clôt pas le film par une harmonie conciliatrice, mais par une sorte de paternité modérant les inflexions du désir. Le mari, dans son double rôle d'époux et de psychanalyste, aide dans la dernière scène à rétablir l'ordre détruit, un ordre qui pourtant se voit irrémédiablement altéré à travers les notes catalytiques qui accompagnent la mise en scène et qui se traduisent par la nervosité avec laquelle la femme (Graciela Dufau) mange les restes réchauffés d'un plat. L'univers du quotidien gagne en épaisseur et en complexité à mesure que les schémas qui caractérisaient les premiers modèles de représentation sont mis en doute.

Le NCA ne raconte plus seulement des histoires, il déstabilise aussi le quotidien par des mises en scènes qui mettent sous tension le *raccord*, par des images qui fragmentent corps et objets, des décalages entre le visuel et le sonore, des plans qui privent le/la spectateur/trice de coordonnées précises quant à la conformation de l'espace fílmique.

L'HYPOTHÈSE D'UN RÉALISME SYNTHÉTIQUE

Pensons, par exemple, à la manière dont l'espace est organisé dans un film comme *La niña santa* (2004) de Lucrecia Martel : nous observons que la relation entre



Por tu culpa (2010), de Anahí Berneri

LA HIPÓTESIS DE UN REALISMO SINESTÉSICO

Si pensamos, por ejemplo, en el modo en el que se conforma el espacio en un film como *La niña santa* (2004) de Lucrecia Martel, encontramos que la relación entre lo que se escucha y lo que se ve, en lugar de implicar una correspondencia naturalista, aparece enrarecida por el juego que se establece entre el campo y el fuera de campo. Se pone en duda en el film la relación directa entre el sonido y su “fuente”, dejando abierta la expectativa narrativa (en última instancia, el sentido) y negando la seguridad de la realidad a la que el/la espectador/a se enfrenta en la pantalla cuestionando así la “naturalidad” tanto de la realidad como de su representación.

Lucrecia Martel, al reflexionar sobre el cine y la construcción del espacio sonoro en sus películas, recurre en varias entrevistas a la metáfora de una “pileta de natación invertida”. Una figura que en su caso no sólo opera explicativamente, sino que tiene también una presencia intradiagética en todas sus películas, adquiriendo pregnancia visual y centralidad narrativa. La escena final del film *La niña santa* está situada en la pileta termal del hotel donde transcurre el relato, haciendo manifiesta la separación entre lo visto y lo oído. Las escenas que se desarrollan en este espacio a lo largo de la película contribuyen a generar un ámbito sonoro en el que todo parece ralentizado, con mucho eco, como atenuado; pero al final del último plano este adquiere claridad cuando la cámara se queda sobre un sector vacío de la pileta, dejando ver en el cuadro el agua azul, mientras el sonido sigue a las dos jóvenes que nadan fuera de campo. En este último plano se cierra la historia del film sin una conclusión narrativa. El plano final escinde la situación óptica y la situación sonora, desprendiéndola de la continuidad propia del relato pero manteniéndolas en tanto percepción: la imagen del azul del agua y las voces de las chicas se vuelven hacia el/la espectador/a y lo enfrentan a la cualidad de la luz y a la persistencia del sonido⁹.

ce qui s'entend et ce qui se voit n'implique pas une correspondance naturaliste mais semble plutôt devenir pesante à cause du jeu qui s'établit entre le champ et le hors-champ. Dans ce film, la relation directe entre le son et sa “source” est mise en doute, laissant ouverte l'attente narrative (en dernier lieu, le sens), et refusant la sécurité de la réalité à laquelle le/la spectateur/trice est confronté(e) à l'écran, interrogeant ainsi aussi bien le “naturel” de la réalité que sa représentation.

Lucrecia Martel, dans sa réflexion sur le cinéma et la construction de l'espace sonore dans ses films, a recours à la métaphore de la “piscine retournée” dans de nombreuses interviews. Dans son cas, elle ne se sert pas uniquement de l'image de manière explicative mais lui donne également une présence intradiagétique dans tous ses films, ce qui lui attribue prégnance visuelle et centralité narrative. La scène finale du film *La niña santa* se déroule dans la piscine thermale de l'hôtel où a lieu l'histoire, accentuant la séparation entre le vu et l'entendu. Les scènes qui se déroulent dans cet espace tout au long du film contribuent à la création d'un environnement sonore où tout semble ralentir, résonner, presque s'atténuer ; néanmoins à la fin du dernier plan, celui-ci gagne en clarté quand la caméra s'arrête sur un endroit vide de la piscine, laissant apparaître à l'écran l'eau bleue, pendant que le son suit les deux jeunes filles qui nagent en hors-champ. Dans ce dernier plan, l'histoire du film se termine sans conclusion narrative. Le plan final divise la situation optique et la situation sonore, pour qu'elles se détachent de la continuité propre au récit

Otro caso interesante es el de *Por tu culpa* (2010), último largometraje dirigido por Anahí Berneri. La película se abre con una secuencia de casi 20 minutos –sin elipsis, aunque con cortes– compuesta por planos cerrados y encuadres fragmentarios, y con una edición de sonido en la que se superpone el ruido ambiente con los diálogos, gritos y gemidos de la madre y los dos niños. Este solapamiento contribuye a configurar un entorno y un clima de agobio que lleva a que una escena familiar y trivial se enrarezca y perturbe al prolongarse en el tiempo. En *Por tu culpa* la secuencia inicial no busca suturar en parlamentos o con *establishing shots* (plano de establecimiento o general) las posibles dislocaciones narrativas o espaciales. La imagen, construida a través de una fotografía que tiene un alto grado de verismo, apuesta a una construcción hiperrealista con la que se remarca, a través de la puesta en primer plano de las corporalidades, el potencial indicial del signo audiovisual.

La dinámica entre el campo (visual) y el fuera de campo (sonoro) también aparece en este film como un aspecto que resalta en la puesta en escena. E incluso, al igual que en la primera película de Martel, *La ciénaga* (2001), el accidente que motiva el inicio del relato ocurre fuera de campo¹⁰. El accidente elidido y la figuración siempre fragmentaria de cuerpos y espacios hacen de la supresión la operación base de una economía figural preocupada por señalar que lo que se muestra es siempre parcial e incompleto, buscando desmarcar cualquier pretensión de transparencia y asumiendo desde la configuración misma del discurso su carácter de enunciación enunciada.

Los ejemplos se multiplican y podemos incluir films como *Ana y los otros* (2003) de Celina Murga, *Géminis* (2005) de Albertina Carri, pero también esa particular forma de realizar documentales caracterizada como autobiográfica o subjetiva, en la que los

mais qu'elles restent perceptibles : l'image du bleu de l'eau ainsi que les voix des jeunes filles atteignent le/la spectateur/trice et elles le/la confrontent à la qualité de la lumière et à la persistance du son⁹.

Un autre cas intéressant est celui de *Por tu culpa* (2010), dernier long-métrage réalisé par Anahí Berneri. Le film commence par une séquence de presque vingt minutes, sans ellipses mais avec des coupures, composée de gros plans et de plans fragmentaires, et avec une édition sonore dans laquelle le bruit ambiant se superpose aux dialogues, aux cris ainsi qu'aux gémissements de la mère et des deux enfants. Ce chevauchement aide à la mise en place d'une atmosphère et d'un climat angoissant qui permet qu'une scène familiale et triviale devienne à la longue pesante et perturbante. Dans *Por tu culpa*, la séquence initiale ne vise pas à suturer les possibles ruptures narratives ou spatiales par de longues tirades ou des *establishing shots* (plans de situation). L'image, construite à travers une photographie ayant un niveau élevé de vérisme, mise sur une construction hyperréaliste qui, à travers les corporalités mises au premier plan, accentue le potentiel indicial du signe audiovisuel.

La dynamique entre le champ (visuel) et le hors-champ (sonore) apparaît également dans ce film comme un aspect qui ressort de la mise en scène. Comme dans le premier film de Martel, *La ciénaga* (2001), l'accident qui déclenche le début du récit se produit aussi hors-champ¹⁰. L'accident ainsi éludé et la figuration toujours fragmentaire des corps et des espaces font de la suppression l'opération de base

Por tu culpa (2010), de Anahí Berneri





Celina Murga

límites entre ficción y documental son puestos en entredicho, y que atraviesa las producciones de directoras como Ana Poliak, Carmen Guarini, María Inés Roqué, Vanessa Ragone y Albertina Carri, entre muchas otras realizadoras¹¹.

El film de Murga *Ana y los otros*, con una clara intertextualidad con el cine de Eric Rohmer, conforma un mundo cerrado para la ciudad de Paraná, en cuyo centro se encuentra la protagonista, casi como si fuera tan sólo un cuerpo percibiente que recorre el espacio urbano en un viaje de anamnesis. Los reencuentros de Ana con sus compañeros del secundario se van anticipando en la creación de un espacio sonoro. Por medio de un montaje en el que vamos siguiendo a saltos la llegada de Ana al río (la ruta, el túnel subfluvial que une Santa Fe con Paraná, la estación de ómnibus, las calles), la creación del entorno sonoro va marcando las imágenes: del ruido del tránsito en la ruta y en las calles céntricas se pasa a un predominio de sonidos de pájaros, chicharras y otros insectos a los que se suman risas y gritos de niños (que los/as espectadores/as no vemos) en la playa. El mismo sonido, con algunas variantes, se repite en el largo plano final que deja a los/as espectadores/as en el exterior de la intimidad de Ana, en el encuentro último con su adolescencia, y se sigue incluso en los títulos. El ambiente sonoro de *los otros*, en el que se sumerge Ana, es también el que se queda con el/la espectador/a.

El cine de Carri plantea una vuelta sobre géneros altamente productivos en la cinematografía nacional como el melodrama, que en el caso de *Géminis* podríamos caracterizar más como *revuelta* que como una *performance* discursiva de una serie de regularidades genéricas¹². *Géminis* es un texto que permite vislumbrar las potencias narrativas de la puesta en escena de ese universo de lo cotidiano familiar que es la vivienda construida no sólo como un lugar de convivencia e interacción de los personajes, sino como una entidad con punto de vista propio sobre lo que ocurre en su interior. Así es como en varias escenas –pero, centralmente,

d'une économie figurative qui s'attache à signaler que ce que l'on montre est toujours partial et incomplet, l'objectif étant de s'éloigner de toute prétention à la transparence et d'assumer dans la configuration même du discours son caractère d'énonciation énoncée.

Les exemples se multiplient et nous pouvons y ajouter des films comme *Ana y los otros* (*Ana et les autres*, 2003) de Celina Murga, *Géminis* (2005) d'Albertina Carri, pour illustrer cela, mais également mentionner cette manière caractéristique de réaliser des documentaires, qualifiée d'autobiographique ou de subjective, où les frontières entre fiction et documentaire sont remises en question et traversent les productions de réalisatrices comme Ana Poliak, Carmen Guarini, María Inés Roqué, Vanessa Ragone et Albertina Carri, parmi tant d'autres¹¹.

Le film de Murga, *Ana y los otros*, qui présente une intertextualité évidente avec le cinéma d'Eric Rohmer, met en scène un monde refermé sur la ville de Paraná, au centre duquel se trouve l'héroïne, comme si celle-ci n'était presque qu'un corps percevant qui parcourt l'espace urbain dans un voyage anamnésique. Les retrouvailles d'Ana avec ses camarades de lycée sont annoncées par la création d'un espace sonore. Au moyen d'un montage qui nous fait suivre par à-coups l'arrivée d'Ana jusqu'au fleuve (la route, le tunnel sous-fluvial qui relie Santa Fe à Paraná, la gare routière, les rues), la création de l'environnement sonore s'ancre dans les images : du bruit de la circulation provenant de la route et des rues centrales, on passe à une prédominance de chants d'oiseaux, de cigales et d'autres insectes auxquels viennent s'ajouter des rires et des cris d'enfants sur la plage (que les spectateurs/trices que nous sommes ne voyons pas). Les mêmes sons, à quelques variantes près, se répètent dans la longue scène finale qui exclut les spectateurs/trices de la sphère intime d'Ana lorsque celle-ci est confrontée, pour la dernière fois, à son adolescence, et perdurent même jusqu'au générique de fin. C'est également cet environnement sonore *des autres*, dans lequel Ana se plonge, qui va obséder les spectateurs/trices par la suite.

Le cinéma de Carri propose un retour sur des genres très productifs dans le panorama cinématographique national, tel le mélodrame, que nous pourrions, dans le cas de *Géminis*, plutôt qualifier de *révolte* que de *performance* discursive d'une série de caractéristiques génériques¹². *Géminis* est un texte qui permet d'entrevoir les puissances narratives de la mise en scène de cet univers du quotidien familial qu'est la maison, construite non seulement comme un lieu de convivialité et d'interaction entre les personnages, mais aussi comme une entité qui dispose d'un point de vue propre quant à ce qui se déroule en son intérieur.

*Géminis* (2005), de Albertina Carri

en las de apertura y cierre–, una cámara no identificable con ninguno de los personajes invita a recorrer las historias que el espacio encierra, convirtiéndolo en un actante con peso específico en el relato. El uso de largos planos secuencia en el film –ese recurso que estaba para Bazin en la base misma de la potencia realista del cine– utilizado por la directora para romper con una focalización interna y poner en escena una mirada otra sobre el espacio. Una mirada que oscila entre ciertas propuestas descriptivas del objetivismo de Robbe-Grillet¹³ y las afecciones y pasiones de la enunciación melodramática, y que pone al cuerpo de la mujer, centralmente al de la madre, Cristina Banegas, como espacio de una disputa perceptiva en la que deber, poder, hacer y saber parecen indisolubles.

Construcciones singulares de las imágenes, puestas en escena que se distancian de los esquematismos preexistentes, juegos que problematizan los esquematismos genéricos en un doble sentido sugestivamente indiscernible en lengua castellana (*gender/genre*), éstos son algunos de los elementos que nos permiten comenzar a caracterizar esta construcción de imágenes que lleva adelante el NCA realizado por mujeres, en la que se destaca una particular apuesta al realismo de una *experiencia* del entorno y no de su representación.

Estas operaciones figurales compartidas son las que nos permiten postular la existencia de una particular modulación del

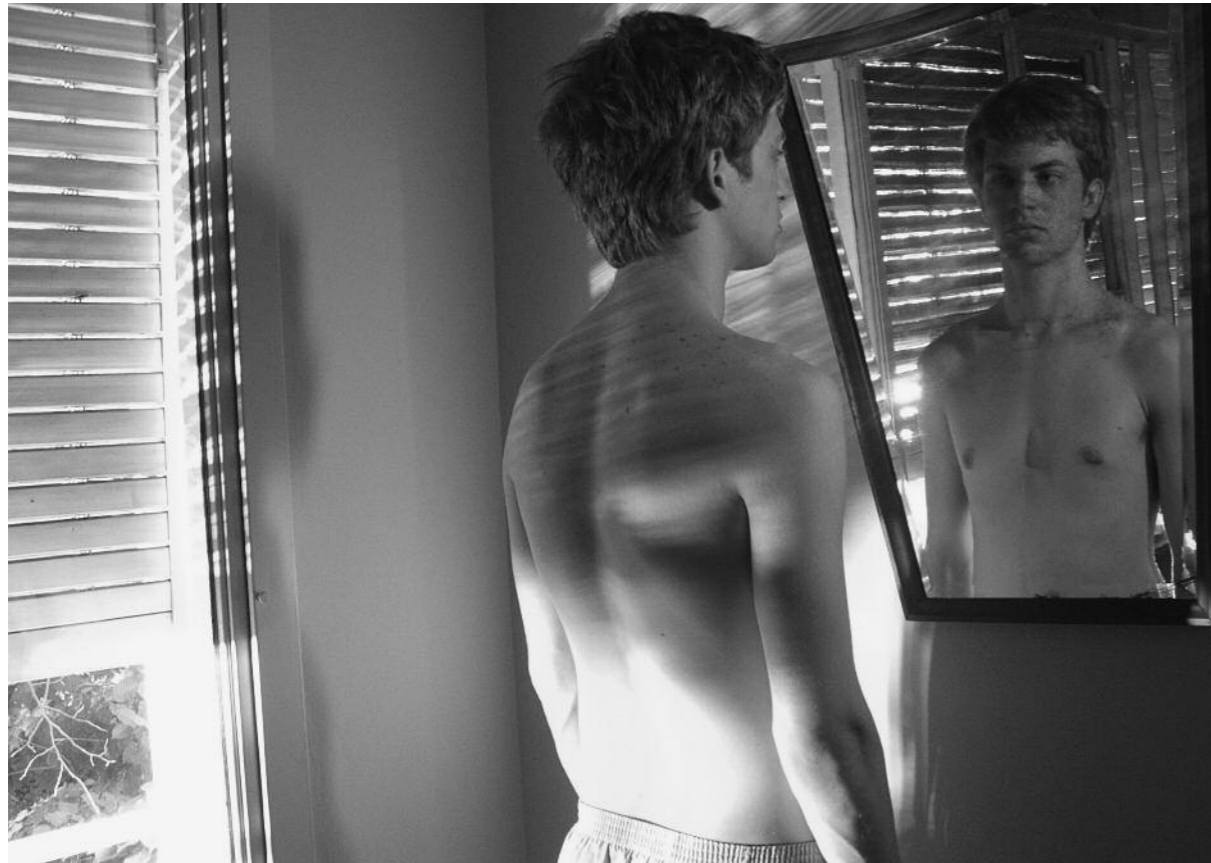
Ainsi, dans plusieurs scènes (mais principalement dans les plans d'ouverture et de fermeture), une caméra qui ne correspond au point de vue d'aucun personnage invite à parcourir les histoires que renferme cet espace. Celui-ci se transforme alors en un actant doté d'un poids qui devient spécifique dans le récit. Dans le film, la réalisatrice utilise de longs plans séquence, ce recours qui, pour Bazin, était à la base même de la puissance réaliste du cinéma, dans le but de rompre avec une focalisation interne et de mettre en scène un regard différent sur l'espace. Ce regard oscille entre certaines propositions descriptives de l'objectivisme de Robbe-Grillet¹³ et les affections et passions de l'énonciation mélodramatique, et fait du corps de la femme, principalement celui de la mère (Cristina Banegas) le centre d'une lutte perceptuelle où devoir, pouvoir, faire et savoir semblent indissociables.

Les éléments qui nous permettent de commencer à caractériser cette construction d'images portée par le NCA réalisé par des femmes sont : des constructions singulières des images, des mises en scène qui s'éloignent des schémas préexistants, ou alors des jeux qui problématisent les schémas de genre dans un double sens très suggestif et impossible à discerner en espagnol (*gender/genre*). Vraisemblablement, le NCA réalisé par les femmes parie tout particulièrement sur le réalisme d'une *expérience* du milieu et non pas de sa représentation.

Ces opérations figuratives partagées nous permettent de présupposer l'existence d'un mode particulier de réalisme, mode que nous avons nommé *synesthésique*. Il n'est pas uniquement dû aux liens existants entre le système du vraisemblable et la cohérence de l'univers diégétique, mais à la construction de signes audiovisuels qui mettent au premier plan le caractère indicial (par exemple dans l'importance/le dépassement des corporalités) et iconique (pas dans le sens toujours avalisé par le dispositif cinématographique de la ressemblance, mais par le conflit avec cette qualité).

Notre hypothèse d'un *réalisme synesthésique* dans le cinéma réalisé par des femmes cherche à s'éloigner d'une conception du signe cinématographique comme énoncé qui ne peut être pensé qu'en fonction de sa condition assertive, et qui appelle aussi à l'observation de ses potentialités et de ses affections. L'analyse de la construction spatiale des films révèle qu'il n'y a pas de règle, à l'exemple de la *règle de la vraisemblance*¹⁴, qui régisse le réalisme dans la mise en scène, mais plutôt une recherche d'images qui leur permette soit d'être raccordées *physiquement* avec leurs objets, soit d'augmenter la visibilité filmique à travers son expansion sensorielle.

Si, comme certains critiques l'ont fait remarquer, "le cinéma argentin est atteint de la maladie du



Géminis (2005), de Albertina Carri

realismo, a la que hemos denominado *sinestésica*, no ligada solamente a los vínculos entre sistema de verosímil y coherencia del universo diegético, sino a la construcción de signos audiovisuales que ponen en primer plano el carácter indicial (por ejemplo en la relevancia/desborde de las corporalidades) e icónico (no en el sentido siempre habilitado por el dispositivo cinematográfico de la semejanza, sino por el choque con la cualidad).

Nuestra hipótesis de un *realismo sinestésico* en el cine realizado por mujeres busca distanciarse de una concepción del signo cinematográfico como un enunciado que solo puede ser pensado en términos de su condición asertiva y que pide que se contemplen también sus potencialidades y afecciones. El análisis de la construcción espacial de los films revela que no es una ley, en el sentido en que puede pensarse, por ejemplo, en la *ley de verosímil*¹⁴, lo que rige el realismo de la puesta, sino una búsqueda de imágenes que permitan o bien ser conectadas *físicamente* con sus objetos o bien ampliar el visible filmico a través de su expansión sensorial.

Si, como algunos críticos han señalado, “el cine argentino está enfermo de realismo¹⁵”, la enfermedad que aqueja al cine de las directoras aquí consideradas es de un subtipo especial, que no encuentra como sintomatología compartida el apego a su referente, sino más bien su escamoteo, su entrega parcial, su disección. Este *realismo sinestésico* no busca anclar sus narraciones en una organización mimética del espacio, sino que aparece más claramente allí donde se instalan juegos de disyunción entre sus diversas materias significantes, juegos que no siempre contribuyen a un único y mismo saber sobre el referente al que aluden, que ponen al

réalisme¹⁵”, la maladie dont souffre le cinéma des réalisatrices étudiées dans cet article appartient à une sous-catégorie particulière, qui n’a pas pour symptôme commun l’attachement aux références du genre, mais plutôt son escamotage, sa livraison partielle, sa dissection. Ce *réalisme synesthésique* ne cherche pas à ancrer ses narrations dans une organisation mimétique de l’espace, mais il apparaît plus clairement là où s’installent les jeux de disjonction entre les différentes matières significatives, jeux qui ne contribuent pas toujours à un même et unique savoir sur le réel, et qui mettent le corps percevant (à l’écran et face à l’écran) devant une instabilité sensorielle, une *expérience* où le quotidien est l’inconnu. Ainsi, lorsque les espaces familiers se transforment, l’esthétique même qui promet d’“imiter” cette réalité se transforme elle aussi. ■

TRADUIT DE L’ESPAGNOL (ARGENTINE) PAR LES ÉTUDIANTS DU MASTER 2 DU CETIM, AVEC LEUR PROFESSEURE CAROLE FILLIÈRE : LAURINE MATHIE, SOPHIE BOURDIEU, DELPHINE CHANE SONE, NATHALIE FEUCHT, MARIE LAC, PIERRE LAURENT, CHRISTIAN LICHARDOPOL, JULIE LURASCHI, ERELL LE LOREC, MARIANNE MASI, LAURINE MATHIEU, SIGRITH MAZURAT, CARMEN ROYUELA SANCHIS, MANON SAPORTE, CECILIA TRINCART, LISA VILLA

NOTES

1. L’objectif final de ce projet est la publication d’un livre présentant un panorama historique et critique des réalisatrices de films argentins (fictions et documentaires) accompagné d’un recueil d’essais théoriques et d’interviews de réalisatrices et de productrices argentines.



La ciénaga (2001), de Lucrecia Martel

cuerpo percibiente (en la pantalla y frente a ella) ante una inestabilidad de los sentidos, una *experiencia* en la que lo cotidiano es lo desconocido. Así como los espacios familiares se enrarecen, también lo hace la estética misma que promete “imitar” esa realidad. ■

BIBLIOGRAFÍA

- Aguilar Gonzalo, *Otros mundos. Un ensayo sobre el nuevo cine argentino*, Santiago Arcos Editor, Buenos Aires, 2006.
- Aguilar Gonzalo, “El fantasma de la mujer” (sobre *La casa del ángel* de Leopoldo Torre Nilsson), *Episodios cosmopolitas en la cultura argentina*, Santiago Arcos, Buenos Aires, 2009.
- Bazin André, *¿Qué es el cine?*, Rialp, Madrid, 2008.
- Beceyro Raúl, Filippelli Rafael, Oubiña David y Pauls Alan, “Estética del cine, nuevos realismos, representación”, *Punto de vista*, n. 68, agosto de 2000.
- Berardi Mario, *La vida imaginada. Vida cotidiana y cine argentino 1933-1970*, Ediciones del Jilguero, Buenos Aires, 2006.
- De Lauretis Teresa, *Alicia ya no. Feminismo, semiótica, cine*, Cátedra, Madrid, 1992.
- De Lauretis Teresa, “Repensando el cine de mujeres: teoría estética y teoría feminista”, en Navarro M. y Stimpson C. R. (comp.), *Un nuevo saber. Los estudios de mujeres. Nuevas direcciones*, Fondo de Cultura Económica, México, 2002.
- Deleuze Gilles, *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*, Paidós, Barcelona, 1996.
- Robbe-Grillet Alain, *Por una novela nueva*, Cactus, Buenos Aires, 2010.
- Metz Christian et al., *Lo verosímil*, Editorial Tiempo Contemporáneo, Buenos Aires, 1970.
- Peirce Charles S., *La ciencia de la semiótica*, Editorial Nueva Visión, Buenos Aires, 1978.
- Pérez Llahi Marcos A., “La posibilidad de un territorio. En torno a una acotada renovación espacial en el cine argentino”, en Moore María José y Wolkowicz Paula (comps.), *Cines al margen. Nuevos modos de representación en el cine argentino contemporáneo*, Librería, Buenos Aires, 2007.
- Youngblood Gene, *Cine expandido*, EDUNTREF, Buenos Aires, 2012.

Cet ouvrage sera édité grâce à un financement du programme Patrimoine Culturel-Investigaciones y Publicaciones Socio Culturales del Fondo Metropolitano de la Cultura, las Artes y las Ciencias (Patrimoine culturel-Recherches et Publications socio-culturelles du Fonds métropolitain de la culture des arts et des sciences).

2. De Lauretis Teresa, *Alicia ya no. Feminismo, semiótica, cine* [Alice doesn't: Feminism, Semiotics, Cinema, Indiana University Press, Bloomington, traduit de l'anglais par Silvia Iglesias Recuero, 1984], Cátedra, Madrid, 1992, p. 15-16.
3. Bazin André, *¿Qué es el cine? [Qu'est-ce que le cinéma?]*, Cerf, Paris, 1976, Rialp, Madrid, version espagnole de José Luis López Muñoz, 2008, p. 99.
4. Deleuze Gilles, *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2* [L'image-temps. Cinéma 2, Minuit, Paris, 1985] Paidós, Barcelona, traduit de l'espagnol par Irene Agoff, 1996, p. 11.
5. *Ibidem*, p. 11.
6. Dans des films comme *La casa del ángel* [La Maison de l'ange] (1956), *La caída* [La chute] (1958), *La mano en la trampa* [La Main dans le piège] (1961) et *Piedra libre* [Pierre libre] (1975).
7. Aguilar Gonzalo, “El fantasma de la mujer” (à propos de *La casa del ángel* [La Maison de l'ange] de Leopoldo Torre Nilsson), *Episodios cosmopolitas en la cultura argentina*, Santiago Arcos, Buenos Aires, 2009, p. 130.
8. La fonction centrale diégétique conférée à la table dans les narrations filmiques de différents genres a été abordée dans l'article “Figuraciones de un espacio con historia. La mesa y su inserción en el relato del cotidiano familiar en el cine argentino de 1995-2005” (Pérez Rial et Turquet, *Revista Figuraciones* n. 6, 2009).
9. Selon les termes de Deleuze, il s'agirait d'une “nouvelle race de signes”, les *opsignes* et les *sonsignes*, qui “renvoient à des images très diverses. Tantôt c'est la banalité quotidienne, tantôt ce sont des circonstances exceptionnelles ou limites.” (Deleuze, *op. cit.* p. 17 [p. 13 dans l'édition française]).
10. Par l'utilisation de synecdoques visuelles (surtout pour figurer les corps et les espaces) et d'ellipses pour la mise en scène des acci-



Anahí Berneri

NOTAS

- Este proyecto tiene como objetivo final la publicación de un libro que presenta un recorrido histórico y crítico de las directoras del cine argentino de ficción y documental y una compilación de ensayos teóricos y entrevistas a realizadoras y productoras argentinas, que será editado con un subsidio obtenido en la línea Patrimonio Cultural-Investigaciones y Publicaciones Socio Culturales del Fondo Metropolitano de la Cultura, las Artes y las Ciencias.
- De Lauretis Teresa, *Alicia ya no. Feminismo, semiótica, cine*, Cátedra, Madrid, 1992, p. 15-16.
- Bazin André, *¿Qué es el cine?*, Rialp, Madrid, 2008, p. 99.
- Deleuze Gilles, *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*, Paidós, Barcelona, 1996, p. 11.
- Ibidem*, p. 11.
- En films como *La casa del ángel* (1956), *La caída* (1958), *La mano en la trampa* (1961) y *Piedra libre* (1975).
- Aguilar Gonzalo, "El fantasma de la mujer (sobre *La casa del ángel* de Leopoldo Torre Nilsson)", *Episodios cosmopolitas en la cultura argentina*, Santiago Arcos, Buenos Aires, 2009, p. 130.
- La centralidad diegética otorgada a la mesa en las narrativas filmicas argentinas de diversos géneros ha sido abordada en el artículo "Figuraciones de un espacio con historia. La mesa y su inserción en el relato del cotidiano familiar en el cine argentino de 1995-2005" (Pérez Rial y Turquet, Revista *Figuraciones* n. 6, 2009).
- En términos de Deleuze se trataría de una "nueva raza de signos", los *opsignos* y los *sonsignos* que "...remiten a imágenes muy diversas. Se trata unas veces de la banalidad cotidiana y otras de las circunstancias excepcionales o de las circunstancias-límite" (Deleuze, *op. cit.*, p. 17).
- Valiéndose de sinécdoques visuales –sobre todo para la figuración de los cuerpos y de los espacios– y de elipsis para la puesta en escena de los accidentes, el primer film de Martel construye una singular poética de lo cotidiano que la aleja de los verosímiles que caracterizaron tradicionalmente a los relatos de interiores.
- Este giro en la producción documental ha caracterizado no sólo a las realizaciones de mujeres cineastas de los últimos años sino también a la de muchos documentalistas y ha sido extensamente abordada por la crítica y la academia. Ver, entre otros, Amado Ana, *La imagen justa. Cine Argentino y política (1980-2007)*, Colihue, Buenos Aires, 2009; Arfuch Leonor, *El espacio biográfico. Dilemas de la subjetividad contemporánea*, FCE, Buenos Aires, 2007; el ya aludido libro de Aguilar Gonzalo,

dents, le premier film de Martel construit une poétique singulière du quotidien qui l'éloigne des vraisemblances qui caractérisaient les récits intimistes traditionnels.

- Ce tournant dans la production documentaire a caractérisé non seulement les réalisations des femmes cinéastes de ces dernières années mais aussi celles de nombreux documentaristes, et a été largement évoqué par la critique journalistique et académique. Voir, entre autres, Amado Ana, *La imagen justa. Cine Argentino y política (1980-2007)*, Colihue, Buenos Aires, 2009; Arfuch Leonor, *El espacio biográfico. Dilemas de la subjetividad contemporánea*, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 2007; le livre d'Aguilar Gonzalo, 2006, mentionné plus tôt; Bernini Emilio, "Un estado (contemporáneo) del documental. Sobre algunos films argentinos recientes", Revista *Kilómetro 111* n. 5, Santiago Arcos Editor, Buenos Aires; Rangil Viviana (éd.), *El cine argentino hoy: entre el arte y la política*, Biblos, Buenos Aires, 2007.
- À la différence de ce que l'on peut observer dans d'autres textes mélodramatiques, Carri fait, dans ses fictions, un usage particulier du registre énonciatif: elle prive le/la spectateur/trice de la possibilité apaisante d'une "fin heureuse", au moins dans la forme canonique que lui donnait le genre. L'usage de ce schéma générique ne permet pas de terminer le cercle du *pathos* sur une note réconfortante. Seuls le silence, le mensonge ou la folie, ou une imbrication des trois, sont proposés à la fin du film.
- L'importance des moments descriptifs nous suggère un trait propre à la caractérisation des poétiques de mises en scène de ce NCA réalisé par des femmes. À certains moments, ces films ressemblent à ce que Robbe-Grillet signalait en parlant du temps et de la description du récit contemporain: "C'est que la place et le rôle de la description ont changé de tout au tout [...]. Elle prétendait reproduire une réalité préexistante; elle affirme à présent sa fonction créatrice" (Robbe-Grillet Alain, *Por una novela nueva [Pour un nouveau roman]*, Paris, Minuit, 1963, p. 124), Cactus, Buenos Aires, 2010, p. 171).
- De la façon dont l'entend, par exemple, Christian Metz (1968) quand il indique que "[...] le vraisemblable est dès l'abord réduction du possible, il représente une restriction culturelle et arbitraire parmi les possibles réels, il est d'emblée censure: seuls "passeront", parmi tous les possibles de la fiction figurative, ceux qu'autorisent des discours antérieurs." (Metz Christian et al., *Lo verosímil* [citation extraite de l'article: *Le dire et le dit au cinéma: vers le déclin d'un vraisemblable?* dans *Communications. Le vraisemblable*, n. 11, Seuil, Paris, 1968, p. 24], Editorial Tiempo Contemporáneo, Buenos Aires, 1970, p. 20, guillemets et italiques dans l'original).
- Pérez Llahi Marcos A., "La posibilidad de un territorio. En torno a una acotada renovación espacial en el cine argentino" dans María José Moore y Paula Wolkowicz (coords.), *Cines al margen. Nuevos modos de representación en el cine argentino contemporáneo*, Librería, Buenos Aires, 2007, p. 69.

PAULINA BETTENDORFF (Université de Buenos Aires), professeure de lettres, titulaire d'une licence de lettres, d'arts combinés et d'un master d'analyse du discours (Faculté de philosophie et de lettres de l'Université de Buenos Aires). Elle enseigne la sémiologie et donne des cours d'écriture académique. Elle a suivi des études de scénariste à l'École nationale d'expérimentation et de réalisation cinématographique (ENERC). Elle a rédigé des articles et traduit des publications sur le cinéma, le théâtre et la danse. En 2012, elle a participé, avec Agustina Pérez Rial, à l'organisation du cycle de journées d'étude "Derivas del cine de Chantal Akerman y Agnès Varda. Ecos de sus producciones en la cinematografía nacional realizada por mujeres" au Centre culturel de la Mémoire Haroldo Conti, et à la création d'un recueil d'essais et d'interviews de réalisatrices et productrices argentines.

2006; Bernini Emilio, "Un estado (contemporáneo) del documental. Sobre algunos films argentinos recientes", Revista *Kilómetro 111* n. 5, Santiago Arcos Editor, Buenos Aires, 2004; Rangil Viviana (éd.), *El cine argentino hoy: entre el arte y la política*, Biblos, Buenos Aires, 2007.

- Distinto a lo que puede ocurrir con otros textos melodramáticos, una de las características del uso que Carri hace de este registro enunciativo en sus ficciones es el negarle al/la espectador/a la posibilidad consolatoria de un "final feliz", al menos en la forma canónica en que lo hacía el género. Su uso de este esquema genérico no permite llevar el círculo *páthico* a un punto de llegada sosegador. Sólo el silencio, la mentira o la locura, o una imbricación entre los tres, es ofrecido al final del film.
- La relevancia de los momentos descriptivos nos permite pensar un rasgo destacable en la caracterización de las poéticas de puesta en escena de este NCA realizado por mujeres. Estos films se asemejan, por momentos, a aquello que Robbe-Grillet señalaba al hablar del tiempo y la descripción en el relato de hoy: "Es que el lugar y el rol de la descripción han cambiado por completo (...). Ella pretendía reproducir una realidad preexistente; ahora afirma su función creadora" (Robbe-Grillet Alain, *Por una novela nueva*, Cactus, Buenos Aires, 2010, p. 171).
- De la manera en la que, por ejemplo, lo entiende Metz Christian (1968) cuando señala que "...lo verosímil es, desde un comienzo, reducción de lo posible, representa una restricción cultural y arbitraria de los posibles reales, es de lleno censura: sólo 'pasarán' entre todos los posibles de la ficción figurativa, los que autorizan los discursos anteriores" (Metz Christian et al., *Lo verosímil*, Editorial Tiempo Contemporáneo, Buenos Aires, 1970, p. 20, comillas y cursivas en el original).
- Pérez Llahi Marcos A., "La posibilidad de un territorio. En torno a una acotada renovación espacial en el cine argentino" en María José Moore y Paula Wolkowicz (comps.), *Cines al margen. Nuevos modos de representación en el cine argentino contemporáneo*, Librería, Buenos Aires, 2007, p. 69.

PAULINA BETTENDORFF (UBA) licenciada y profesora en letras, licenciada en artes combinadas y maestranda en análisis del discurso (FFyL, UBA), se desempeña como docente de semiología en el CBC (UBA) y dicta cursos de escritura académica en diversas universidades. Ha realizado además la carrera de guion en la ENERC, escuela de cine dependiente del INCAA. Ha escrito artículos y traducciones para publicaciones de cine, teatro y danza. Participó en la organización del ciclo de jornadas "Derivas del cine de Chantal Akerman y Agnès Varda. Ecos de sus producciones en la cinematografía nacional realizada por mujeres" (2012) junto con Agustina Pérez Rial con quien se encuentra terminando una compilación de ensayos y entrevistas a directoras y productoras cinematográficas argentinas.

AGUSTINA PÉREZ RIAL (UBA) licenciada en ciencias de la comunicación (FSOC, UBA), diploma en gestión cultural (IDAES-UNSAM), y maestranda en análisis del discurso (FFyL, UBA). Integrante desde 2006 de los grupos de investigación sobre estéticas de la vida cotidiana (IUNA y UBA). Becaria UBACyT y docente de semiótica en distintas instituciones (UBA, ISTLyR y UUNOBA). Responsable del diseño y planificación del ciclo de jornadas "Derivas del cine de Chantal Akerman y Agnès Varda. Ecos de sus producciones en la cinematografía nacional realizada por mujeres" (2012) junto con Paulina Bettendorff con quien se encuentra terminando una compilación de ensayos y entrevistas a directoras y productoras cinematográficas argentinas. Desarrolla, también, tareas para distintas ONGs y organizaciones del tercer sector vinculadas a género y desarrollo, participando de diversos proyectos para ONU-Mujeres a través de la Asociación Civil Lola Mora, y se ha desempeñado como consultora para FLACSO y PNUD.

RESUMEN Una de las características poco estudiadas del Nuevo Cine Argentino es el ingreso de una gran cantidad de mujeres en el rol de la dirección. En este artículo sugerimos a modo de hipótesis que uno de los elementos que caracterizan los regímenes creativos de las producciones de algunas de estas cineastas es una particular modulación del realismo que se liga a la construcción de entornos y percepciones sinestésicas.

PALABRAS CLAVES cine – realismo – experiencia – sinestesia – Nuevo Cine Argentino – percepción – directoras - puesta en escena – figuración – cotidiano

AGUSTINA PÉREZ RIAL (Universidad de Buenos Aires), diplomada en ciencias de la comunicación (Facultad de ciencias sociales de l'Université de Buenos Aires), en gestión cultural (Institut des Hautes-Études Sociales de l'Université nationale de San Martín), et en analyse du discours (Faculté de philosophie et de lettres de l'Université de Buenos Aires). Membre de groupes de recherche sur les esthétiques de la vie quotidienne (Institut Universitaire National de l'Art [IUNA] et Université de Buenos Aires). Bénéficiaire d'un financement accordé par le programme Science et technique de l'Université de Buenos Aires et professeure de sémiotique. En charge de la conception et planification, en 2012, du cycle de journées d'étude "Derivas del cine de Chantal Akerman y Agnès Varda. Ecos de sus producciones en la cinematografía nacional realizada por mujeres" au Centre culturel de la Mémoire Haroldo Conti, associée à Paulina Bettendorff pour la création d'un recueil d'essais et d'interviews de réalisatrices et de productrices argentines. Elle développe également des projets pour diverses ONG et organisations du secteur tertiaire œuvrant dans les domaines du genre et du développement, travaille sur plusieurs projets menés par ONU Femmes avec l'Association Lola Mora, et a été consultante pour la Faculté latino-américaine de Sciences sociales et le Programme des Nations Unies pour le développement.

RÉSUMÉ L'accès d'un grand nombre de femmes à la réalisation est une caractéristique peu étudiée du Nouveau Cinéma Argentin. Dans cet article, nous formulons l'hypothèse suivante: l'un des éléments qui caractérisent l'aspect créatif des productions de certaines de ces cinéastes est une modulation particulière du réalisme qui s'attache à construire des environnements et perceptions synesthésiques.

MOTS-CLÉS cinéma – réalisme – expérience – synesthésie – Nouveau Cinéma Argentin (NCA) – perception – réalisatrices – mise en scène – figuration – quotidien

Albertina Carri

