



Boletín Electrónico de la Biblioteca EOL Rosario

Año 5. Número 10 – Marzo / Abril de 2007

Sumario

* **Editorial**

Por María del Carmen Arias

* **Carta a Judith Miller**

Por María del Carmen Arias

* **El cine como interpelación**

Por María Marciani

* **El papel del “otro” en el cine norteamericano. Un breve recorrido**

Por Leandro Arteaga

* **El futuro del cine**

Por María del Carmen Arias

* **Cine estreno: María Antonieta**

Por María del Carmen Arias

Editorial

Por **María del Carmen Arias**

En este, nuestro décimo número, el lector encontrara material que responde a parte de lo realizado por la secretaria de biblioteca, como se refleja en la carta enviada a Judith Miller.

En nuestra *Agenda* les damos a conocer una nueva actividad para este año que abre la pregunta acerca de si existe una orientación lacaniana en la lectura de ciertos autores que nos permitiría avanzar en la clínica y la interpretación de la época teniendo en cuenta las coordenadas que la rigen.

En números sucesivos iremos ampliando y profundizando la información de nuestra agenda que ya cuenta con algunos invitados y contempla la presentación de publicaciones que hacen al psicoanálisis de la orientación lacaniana. Hemos decidido continuar este año con el espacio *Cine Debate*.

Los artículos reunidos en este número me han hecho pensar en un rasgo común que gira en torno a la función y la importancia de la crítica cinematográfica en nuestros días.

Decir la crítica no es suficiente ya que sabemos que esta como formadora de opinión puede responder y estar al servicio del consumo masivo, favoreciendo el “cine de supermercado “. Pero también puede despertar el deseo, la invención, la resistencia frente al discurso amo, el saber hacer con el vacío y, es ahí, donde se produce un punto de intersección con el psicoanálisis.

Maria Marciani ofrece su contribución que titula *El cine como interpelación*, donde recorta un artículo de Eduardo Russo acerca de la película *Caché*. Señala como la posición ética del cineasta es de interpelación al sujeto y a su ética, permitiendo ir más allá del sentido, interpelación que el arte comparte con el psicoanálisis.

Leandro Arteaga, realizador audiovisual, que nos acompañó el año pasado, nos ofrece su artículo *El papel del otro en el cine norteamericano*.

Su lectura nos ayuda a pensar ciertos planteos acerca del lugar del otro en el cine norteamericano promoviendo una mirada que llama a la reflexión crítica. Resulta muy interesante seguir el recorrido de las distintas películas que ilustran como el cine revela una época.

Titule a mi contribución *El futuro del cine*, tratando de reflexionar sobre las posibilidades que hacen que el cine este vivo. La crítica cinematográfica es uno de sus pilares.

Además quiero compartir con ustedes un breve comentario respecto al tercer film de Sofia Coppola.

Maria Antonieta como ejemplo de aquellas películas que despiertan criticas a favor y en contra pero que, más allá de eso, producen una ruptura que promueve el debate y la reflexión.

Solo me resta invitarlos a la lectura de este número. Hasta el próximo.

INVITACIÓN

Todo aquel que desee participar con un escrito, propuesta, novedad o inquietud hágalo saber a: emearias@hotmail.com / eolrosario@arnet.com.ar

AGENDA

CINE Y PSICOANÁLISIS

Este año continuamos con este espacio.

A partir del mes de mayo iniciamos la actividad con una mesa redonda contando con la presencia de un invitado especial, Emilio Bellon, quien vendrá a dialogar con nosotros.

Nuevamente, nos acompañará Leandro Arteaga, realizador audiovisual que estuvo con nosotros compartiendo las actividades del año pasado con sus ágiles comentarios de películas.

Esta actividad será la apertura que dará lugar al espacio *Cine debate* .Ya iremos dando a conocer el titulo y la temática de este ciclo. Lugar: EOL Rosario. Jujuy 1610, Rosario

NOVEDAD

Se inicia una nueva actividad en el seno de las noches de Biblioteca que también favorece el encuentro e intercambio: “El reverso de la vida contemporánea. Lecturas con orientación lacaniana”.

Tanto Freud como Lacan, se han valido (y en la actualidad Jacques-Alain Miller), de los aportes de distintos autores de la filosofía, las ciencias, la literatura y el arte para dar sustento e interpretación a sus desarrollos clínicos en psicoanálisis y poder comprender también la relación entre el sujeto y su época.

¿Se puede pensar que existe una orientación lacaniana en la lectura de ciertos autores que nos permita avanzar en nuestra clínica psicoanalítica y en la interpretación de las coordenadas que atraviesan el tiempo que nos toca vivir?

Es lo que intentaremos poner a prueba en este nuevo espacio, tomando algún aspecto destacado de autores recientes de la literatura, las ciencias y la filosofía.

En el Envés de la Historia contemporánea, Balzac retrata en el personaje Madame de la Chanterie un opuesto a otro central de la Comedia Humana el "maligno" Vautrin. Esta referencia utilizada por Lacan en su Seminario XVII nos orientará durante el año en las articulaciones discursivas de lecturas en literatos, sociólogos y filósofos modernos como reversos con el PSA.

Una vez por mes un miembro de la EOL se encargará de desarrollar un tema de un determinado autor y lo pondrá al diálogo y la discusión de los presentes.

Invitamos entonces a todos aquellos que hayan llevado adelante la lectura de un determinado autor y quieran comentar algún aspecto de esa producción escrita, en alguna de las reuniones que realizaremos durante el año.

Responsables: Rolando Gianzone y Daniel Senderey.

Carta a Judith Miller

Por María del Carmen Arias

Luego de concluida la actividad del 2006, fue enviada esta carta que quiero compartir con ustedes ya que seguramente muchos de los que la lean han participado y hecho posible lo que en ella informo.

Rosario, 10 de enero del 2007

Estimada Judith:

El motivo de esta carta es comunicarle como se ha desarrollado la actividad de cine y psicoanálisis que realizamos durante el año 2006 al comenzar mi gestión como secretaria de biblioteca de este Directorio de la EOL Sección Rosario.

Como no pude asistir a Roma, estuvo presente Marcela Errecondo representándome, en la reunión de bibliotecas del campo freudiano y allí surgió vuestra propuesta de que se informara acerca de esta actividad.

Dicho espacio, fue pensado dentro del marco general de trabajo de la sección en el 2006 que giro en torno a la temática: "Clínica de la civilización: apuestas al lazo"; siendo el texto de referencia "El Otro que no existe y sus comités de ética".

Partimos de la idea de que los semblantes van variando y el cine se ha encargado de mostrarlo a través de los distintos tratamientos que ha dado a la familia, el matrimonio, el padre, el amor, etc.

Podemos pensar una articulación entre cine y psicoanálisis ya que el primero es un arte moderno que nace casi en la misma época que el psicoanálisis. Ambos se desarrollan en un período donde ha habido una rápida transformación de los semblantes que los ha impulsado al tratamiento del tema.

Ubicamos el punto de articulación en el tratamiento que cada uno puede darle, razón por la cual invitamos a gente del cine para que converse con nosotros. En este caso participo luego de la proyección de cada una de las películas elegidas un realizador audiovisual que animo el debate.

Nos oriento la idea de J. A. Miller, quien nos recuerda que en la época del Otro que no existe es el comité de ética quien permite seguir la conversación, y agrega que las películas continúan esta charla donde lo importante es que se mantenga a la vez la relación con el Otro barrado, que no existe y con **a**.

La forma de trabajo adoptada fue la realización de ciclos de proyección de tres películas que respondieran a una temática, adoptando la modalidad de “cine debate”.

El primer ciclo giró en torno a la temática: **El Padre**. Los filmes elegidos fueron:

El calamar y la ballena: (EEUU. Dirección y guión: Noah Baumbach).

Clarooscuro: (Australia. Dirección: Scott Hicks)

Grupo de familia: (Francia. Dirección: Etienne Chatiliez)

El segundo ciclo se realizó bajo la temática: **Los laberintos del amor**. Los filmes elegidos fueron:

Cautivos del amor: (Italia. Dirección: Bernardo Bertolucci)

El gusto de los otros: (Francia. Dirección: Agnes Jaoui)

La dama de honor: (Francia. Dirección: Claude Chabrol)

Como resultado podemos leer que fue una actividad que convocó a un público heterogéneo atraído por las películas elegidas, ya que la mayoría no habían estado muy difundidas en las salas de cine más convencionales no obstante su calidad.

El otro atractivo fue que además de ver la película era posible asistir y participar del debate respecto a la película.

En el año en curso seguiremos incluyendo en nuestra agenda la actividad de cine quizás con algunos cambios y ajustes a determinar. En lo personal resulta para mí una muy grata tarea.

Sin más y a la espera de cualquier sugerencia, me despido con un cordial saludo.



El cine como interpelación

Por **María Marciani ***

Extractamos de la Revista “El amante” partes de la crítica de Eduardo Russo sobre la película Caché, comentario que nos permite aprehender sobre la dimensión de lo real en el cine, es decir como un director puede obviar la vía del sentido, para mostrar de una manera contundente, esa dimensión con dos recursos imprescindibles: la perturbación y la imprevisibilidad.

No son acaso estos instrumentos privilegiados del analista, que perturbando la defensa por la vía del equívoco incide sobre lo real, despertando al sujeto del sueño de lo previsible, es decir, de la repetición, más de lo mismo en diferentes escenarios.

Para que esto sea posible es necesaria la posición ética del cinesasta, posición de interpelación al sujeto y a su ética, interpelación que el arte comparte con el psicoanálisis.

“...El cine de Michael Haneke concentra entre sus rasgos dos condiciones destacadas: su cualidad perturbadora y su imprevisibilidad. En tiempos en que el espectáculo cinematográfico tiende a la levedad o a la pirotecnia más desenfrenada, o a la cada vez más ingeniosa intrincación de tramas y trucos narrativos para un espectador sofisticado hasta lo mañoso, cuando la violencia cool estalla en las pantallas para placer de un público catador de morbosas exquisiteces que se reconocen preparadas por los más minuciosos artificios, este austríaco adusto e incómodo, con su cine áspero, depurado y sin concesiones a las almas bellas viene sacudiendo a un espectador abismado, descolocado por ficciones atípicas hasta lo insólito

Sus films son más que su reducción a estas descripciones. Son pesadillas que permanecen como algo vivido, irreductibles a su captura por un sentido nítido, pero donde acecha una significancia potencial que convoca a la permanencia en rincones nada confortables de la memoria, o que conducen a una revisión entre angustiada y fascinada.

En *Caché* hay un protagonista, Georges Laurent (Daniel Auteuil), conductor de un programa cultural televisivo que venía llevando una vida apacible y acomodada. Con su mujer (Juliette Binoche) y su hijo

comparte una casa funcional y espaciosa, provista de infinidad de libros, música y comodidades, en fin, la vida presuntamente tersa y diáfana de un tipo "muy ocupado". Pero resulta que es observado. El primer plano de la película muestra el frente de su vivienda de una calle de barrio no muy transitada, observado desde cierta distancia, mientras salen o entran los miembros de la familia. Un video con esa imagen es dejado ante la puerta de Laurent, envuelto con un dibujo torpe y siniestro, un rostro trazado con torpeza infantil, de cuya boca brota el rojo violento de un chorro de sangre. Así comienza *Caché*, que sin vueltas toma el drama en pleno avance, afectando la familia y dejando asomar la cuota de ocultamiento y mentiras a la que apela la pareja, la inestabilidad que corroe todo ese andamiaje suntuoso. Georges tiene un programa de tele a la manera del de Bernard Pivot, cuyo decorado simula paredes enteras de libros. Demasiado parecidas a las bibliotecas de su casa, cuya dimensión escenográfica permitirá que por ellas se filtre una verdad largamente reprimida, que asoma por tan breves como ominosos *flashbacks* que remiten a una infancia rural, a la crueldad infantil y a las huellas imprevisibles de unos actos que sólo en apariencia –y a la distancia de cuarenta años de vida– fueron nimios.

Haneke, autor del guión de *Caché*, comentaba que en el comienzo de la idea que llevó al film se encontraba un episodio terrible, ocurrido el 17 de octubre de 1961. Allí marcharon unos 10.000 argelinos para protestar contra un toque de queda dirigido únicamente a ellos. Entre 200 y 300 manifestantes fueron muertos a golpes o estrangulados y arrojados al Sena. La dimensión de la masacre sólo salió a la luz hacia 1997 y de modo colateral, cuando el jefe de policía Maurice Papon fue juzgado por colaboracionismo bajo el régimen de Vichy. Este episodio, el más sangriento durante la V República, había sido reportado oficialmente como causante de tres víctimas fatales. Haneke tuvo la intención de crear una ficción a partir de este hecho reprimido en la historia francesa y, de a poco, el proyecto derivó en este drama íntimo, que enfrenta a alguien que ha olvidado sin esfuerzo, naturalmente, con otro que permanentemente persevera en el recuerdo indigerible, aquí desplazado a la confrontación originaria entre dos niños: el pequeño Georges y Majid, el huérfano de un ahogado del Sena.

En *Caché*, junto a la dimensión histórica de esa represión también se localizan unos cuantos fantasmas presentes de un mundo seguro, vivido como ciudadela acechada por otro invisible que lo rodea de modo cada vez más palpable, mucho más cerca del estallido y el desmoronamiento de lo que parece indicar su creciente opulencia donde el espectador se ve confrontado, no sólo a la evolución de una trama de consistencia implacable, sino a la conciencia de su propia mirada desde un lugar diferente a esa ubicación gozosa, comprometida sólo en términos de juego cómplice, a la que el cine actual lo muestra tan propicio.

Aquí el remoto, los videos, la visión desde una cámara digital empecinada en una vigilancia distante, se convierten en una inédita interpelación del lugar del espectador, tanto en sentido estético como ético, ante su puesta al tanto de este drama íntimo. Mucho se ha hablado y escrito desde que *Caché* se conoció el año pasado, sobre quién es finalmente el que registra esas cintas, el que sostiene una mirada vigilante –y potencialmente peligrosa–, sobre los protagonistas. No hay respuesta definitiva, ni siquiera satisfactoria, remitiéndose únicamente a la consistencia interna de la ficción. Hay quienes propusieron que esa mirada no es otra que la del cineasta Michael Haneke, impasible observador de unos hechos cuya dimensión trágica no oculta sus intenciones diagnósticas de un malestar de corrosividad extrema. Pero podemos dar un giro más y percatarnos de lo que, por tan cercano, se nos oculta, y resaltarlo en su íntima evidencia. La mirada con la que se abre *Caché*, que puntúa misteriosamente su transcurso y que la concluye en un final tan abierto como angustioso no es otra cosa que la nuestra; la mirada de perplejos y abrumados espectadores, asomados a un mundo que exige una posición tan partícipe como a la vez consciente de sus implicancias éticas...” (1)

* Miembro de la Escuela de la Orientación Lacaniana. Miembro de la Asociación Mundial de Psicoanálisis (AMP)

Notas

(1) El amante cine N° 165. Abril de 2006



El papel del "otro" en el cine norteamericano. Un breve recorrido

Por **Leandro Arteaga** *

El cine ha sabido expresar los diferentes estados de ánimo de una época, de una sociedad. En este sentido, el cine norteamericano cuenta con ejemplos tanto fieles como infieles respecto de la hegemonía ideológica que los distintos tiempos conocen.

David W. Griffith (1875-1948), pionero y padre del lenguaje fílmico, hubo de cimentar las bases de la industria del cine a partir de su obra maestra *El nacimiento de una nación* (1915), pieza narrativa de relojería absoluta, revestida de la alarma que significa, para el film y su fuente literaria (*The Clansman*, de Thomas Dixon), la victoria de los soldados de Lincoln tras la Guerra Civil de los Estados Unidos de América. La pacificación social que la película de Griffith añora, sólo será adquirida mediante la restitución moral del Ku Klux Klan. La plasmación anárquica y peligrosa que de los "negros" el film lleva a cabo, cumple al mismo tiempo el cometido paradójico de reconocer su existencia social. El "otro" existe. Y si bien será el depositario del reverso de los valores positivos, es tal condición la que le asegura, al menos, su presencia en el mapa de la sociedad.

A partir de allí, toda una iconografía es desarrollada desde la pantalla. El ejemplo insoslayable lo constituye el género *western*, tipo narrativo absolutamente norteamericano. Desde las películas de vaqueros, la industria pergeña y mitifica un gigantesco capítulo de la historia del país. Los indios deberán soportar su exterminio progresivo en aras del modelo narrativo e ideológico sobre el que se erige el entretenimiento fílmico. El indio es salvaje. La oposición sirve a los propósitos, entonces, de la civilización. Y será el popular Llanero Solitario quien mejor exprese la dicotomía: el fiel *Tonto* (sic) es el indio que acompaña sus aventuras fílmicas, radiales, y de historieta. (Luego, Tonto será rebautizado como *Toro*).

La pareja protagónica blanco/indio se traducirá en innumerables duplas en las que destaque la compañía admirada ante el prestigio del héroe. Las historietas ofrecen los mejores ejemplos: el malayo Kolu en *Jungle Jim*, el negro africano Lothar en *Mandrake*, el pigmeo bengalí Guran en *The Phantom*, el niño navajo Little Beaver en *Red Ryder*, el negrito Ebony en *The Spirit*, el hindú Punjab en *Little Orphan Annie*, etc. Recuerda Spike Lee (*Haz lo correcto*, *Malcolm X*) la vergüenza que de niño sentía en las salas de cine, puesto que los malos y los tontos eran, siempre, de un color negro como el suyo.

La cinematografía norteamericana guarda también un capítulo triste ante la caza de brujas que el Senador Joseph MacCarthy desarrollara durante los años '50. La ciencia ficción fue terreno propicio para el cultivo de la paranoia. Los extraterrestres, por lo general, provenían de Marte. El Planeta Rojo. El sospechoso, el "otro", podía ser cualquiera de nosotros. Películas como *El enigma de otro mundo* (1951, Christian Nyby, H. Hawks), *Los usurpadores de cuerpos* (1956, Don Siegel) y *El día que paralizaron la Tierra* (1951, Robert Wise) encarnaron de modo paradigmático esta situación. En el caso de esta última, de un modo crítico y acorde con el de *It Came From Outer Space* (1953, Jack Arnold), en donde el guión de Ray Bradbury apuntaba al prejuicio y sus consecuencias fatales.

La figura del "otro", podemos decir, adquiere rostros y matices que dan cuerpo al tradicional "malo" del esquema narrativo clásico. En este sentido, puede llevarse a cabo la genealogía del papel del villano en las películas de la serie James Bond, y reconstruir los diferentes rasgos que, desde el malvado Dr. No en adelante, Occidente ha encontrado para sus enemigos.

Otra variante usual es la de determinar la actividad intelectual como de índole propicia para aquellos que cultivan, finalmente y ante tanta tarea solitaria, asesinatos de lo más variados. El John Doe (Kevin Spacey) de *Pecados capitales* (1995, David Fincher) es de un proceder cerebral tan privilegiado como peligroso. Porque piensa mata. Está loco. Y el Hannibal Lecter (Anthony Hopkins) de *El silencio de los inocentes* (1991, Jonathan Demme) es, además de amante de la música clásica, caníbal. El final del film lo mantiene en libertad, lejos de la cárcel, pero también lejos de EE.UU., en algún país latino. El hábitat adecuado para el peligroso, para el antropófago, para el "otro", está por fuera de las fronteras. Ese borde que divide ha sido metáfora del desequilibrio moral en *Sed de mal* (1958), obra maestra de Orson Welles. Welles practica un intercambio de roles que llevan a que el intachable Charlton Heston personifique un policía mexicano, mientras el mismo Welles se reservaba el papel del policía más terrible y ambiguo. En Welles, la dicotomía que escinde al "otro" como espina social se diluye. Así como en *Pandillas de New York* (2002, Martin Scorsese), con un

norteamericano bajo piel irlandesa y un irlandés bajo piel norteamericana (DiCaprio y Daniel Day-Lewis respectivamente), en un film que es la contracara ideológica de aquél que dirigiera Griffith y que citamos sobre el inicio.

Pero volvamos a la frontera. Por abandonar tierra norteamericana, en *Babel* (2006, González Iñárritu) ocurre lo que ocurre. Una bala "perdida" hiede de gravedad a la turista en Marruecos, ¿cuna de terroristas? La música y los ritos se tribalizan durante un casamiento mexicano. Los animales son degollados brutalmente, y los chicanos empiezan a los tiros no bien se encuentran bastante bebidos. El control fronterizo opera como línea divisoria entre el peligro y el orden. Los niños casi mueren por ir donde no debían y la mexicana llora por no poder seguir sirviendo en la casa de la pareja de blancos. Aún cuando el film sea dirigido por un mexicano, pareciera ser que no escapa a las premisas por las que se guía el pensamiento más lineal y conservador. Será por ello que, en vísperas de los premios Oscar, *Babel* haya resultado una de las películas favoritas para el gusto de la Academia.

El recorrido realizado en este artículo es absolutamente incompleto. Y reduce la problemática de un modo simplista. Sólo apunta algunos lugares -comunes- desde los cuales acercarse a determinado tipo de cine ha determinado modelo narrativo. De lo que sí está seguro quien esto escribe, es que todo film se corresponde con un proyecto ideológico. Quiéralo o no su realizador. Desde este lugar es que podemos ver, discutir y pensar, cualquier película, conforme avanzan los tiempos y, junto con ellos, sus nuevas miradas y lecturas.

*Realizador audiovisual.



El futuro del cine

Por **María del Carmen Arias** *

La inquietud por el porvenir del cine ha pasado a ser uno de los tantos interrogantes que surgen como consecuencia del avance de la ciencia, la técnica y el discurso capitalista.

Los psicoanalistas también nos ocupamos de nuestro interrogante, el porvenir del psicoanálisis, teniendo en cuenta las mismas variables de la época.

Respecto al cine hemos asistido al nacimiento del VHS, luego el DVD, que ofrece una mayor calidad de imagen y sonido, aumentando el consumo en la franja de público que ve películas sin salir de su casa y a veces *antes que en el cine* tal como se anuncia en algún video club.

Las ofertas son múltiples: están los grandes éxitos que se miden por el número de espectadores. Son aquellas películas que por ser "comerciales" se exhiben en una mayor cantidad de salas de cines y luego pasan al video con gran apoyo de la publicidad que anuncia ¡ya está en video...! se trata de producciones de *Hollywood* que copan el mercado cinematográfico de distribución masiva.

Hay otras películas que no se exhiben en las grandes salas porque se las considera poco taquilleras, para una elite minoritaria, pero que afortunadamente a quienes nos interesan podemos conseguirla en el video club.

Se establecen algunas clasificaciones antojadizas entre las que figuran: los grandes éxitos *hollywoodenses*; el cine europeo que durante tanto tiempo reivindicó el cine de autor; las películas orientales que muestran un tratamiento particular del tiempo, el vacío, la imagen y la ausencia narrativa o de diálogos; las que muestran la violencia, la pobreza y la marginalidad del tercer mundo.

En un sector aparte está el escaparate de las "porno", apartado quizás por no responder al cine como arte. Este tiene que ver con lo erótico, dando lugar al vacío, en tanto el cine pornográfico intenta ir más allá del velo, mostrarlo todo.

Se podría seguir con las clasificaciones pero es importante considerar un medio masivo como la televisión que también compete con el cine a través de canales que en su programación pasan películas sin cortes *como en el cine*.

Cómo no considerar además la influencia del mercado negro, las copias piratas que permiten acceder a lo que no llega a la Argentina y otras veces posibilita ver películas *antes que en el cine*, atentando contra la famosa espera de los estrenos.

El cineasta Youseff Ishagpour en un artículo de *Pensar el cine, volumen II* nos ofrece una referencia de gran riqueza siguiendo a Baudelaire y pensando el cine de Godard, se trata de *la conjunción de lo poético y lo histórico*.

La modernidad es una tendencia a reducir todo el presente a lo observable, a lo reproducible, a lo que se halla adelante o está determinado por los aparatos. El arte moderno al contrario tiende a ser la resistencia a esa reducción por la liberación de sus virtualidades utópicas. El cine, que se halla en el cruce de estas dos posibilidades, debería ser lo más importante en el arte. Lo es ciertamente o lo ha sido como “la fábrica del siglo”.

Si bien se trata de la imagen en la pantalla, siempre hay una dimensión mágica, irreductible, al estar en relación con el deseo, la muerte, la sombra, el doble, la inmortalidad.

El cine, que surge como la catedral del futuro capaz de reconciliar en una nueva situación histórica el arte moderno con el público, ha sufrido grandes transformaciones, pasando muchas veces *de catedral a supermercado*.

Eduardo Russo en una nota que titula *¿Qué esperar del cine?*, aparecida en la revista *El Amante N° 175*, señala que la virtualización creó un espectador escéptico frente a una imagen hiperrealista, sin compromiso con lo real.

También recuerda a Kiarostami que con su *Close up* se transforma en un paradigma que renueva el contrato entre la imagen y un real no domesticable por aquella.

Propone varias apuestas: a un cine con sujeto, a los poderes de la puesta en escena, a la creencia en el poder de resistencia frente a las imágenes impuestas por un amo. Estas apuestas siguen siendo sustentables.

Como crítico de cine, al igual que otros, alude a la responsabilidad y la función social de la crítica cinematográfica.

Una de las tareas urgentes de la crítica es desplegar preguntas y razones entre la articulación de ciertas imágenes y la verdad de una época. La crítica es una cuestión de cuidado, más abierta que nunca a lo inesperado.

Si el psicoanálisis está más cerca del arte y la invención que de la ciencia, los psicoanalistas también tienen que estar a la altura de la época y como decía Freud abarcar disciplinas ajenas al médico con las que no tiene contacto en su actividad.

Así como el psicoanálisis se vale del cine, éste se apoya muchas veces en aquel produciéndose un punto de entrecruzamiento cuya experiencia hemos tenido en el espacio de cine debate.

El cine como manifestación artística favorece la invención, produce rupturas que van contra la repetición, permite descifrar su entramado, fomenta el debate como resistencia al autismo de la época.

Quizás estas son algunas de las razones que lo mantienen vivo.

* Secretaria de Biblioteca de la Sección Rosario de la EOL. Miembro de la Escuela de la Orientación Lacaniana. Miembro de la Asociación Mundial de Psicoanálisis (AMP)



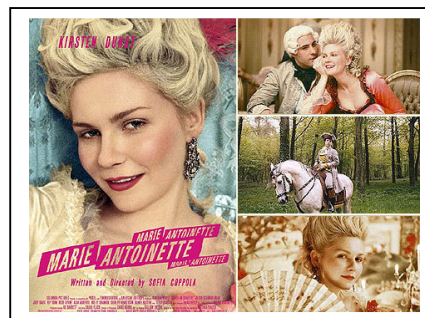
Cine estreno: *María Antonieta*

Por **María del Carmen Arias**

Llegó el tercer film de Sofía Coppola y desató la polémica. En el Festival de Cannes los franceses la abuchearon. Sin embargo, la autora de la biografía en la que se basa, Antonia Fraser, sale a expresar su agrado.

Nuevamente se discute, como en tantas películas, si se respeta” la verdad histórica”.

Además para dar más argumento a quienes defienden el realismo y expresan su molestia, la película en su banda sonora nos



hace oír música actual sonando en el palacio de Versalles.

Acaso ¿la verdad no tiene estructura de ficción?; el cine como arte ¿no es ruptura y no continuidad?; la imagen ¿no deja siempre algo afuera en su intento de representación?

Les ofrezco a continuación una crítica de la película, con la que se podrá estar o no de acuerdo, más creo que se ocupa del cine como manifestación artística.

Sinopsis

Por Eduardo Rojas para la revista “El Amante”

La historia, según Sofía, es un elemento más dentro de una película histórica. Decisión osada y discutible a la que se arriesga ofreciendo a cambio su propio mundo, poblado de vírgenes y desfloradas suicidas (María Antonieta es, en su visión y sucesivamente, una cosa y otra); seres perdidos en la traducción de lenguajes que les resultan, todos, extraños; girando en un vacío en el que se extravía el tiempo (por eso María Antonieta baila en la fiesta de disfraces al ritmo de una música de esta época. Sugestión, misterio y belleza que no pueden ser sometidos a la interpelación de la verdad histórica).

Pero de tanto voltear sobre sí misma, María Antonieta, Milonguita de Versailles “flor de lujo y de placeres/flor de fango y cabaré”, termina hablando sobre su propio tiempo y sobre el presente; claustrofobia de lujo que elige ignorar el fin de una época, su visión vale tanto para el fin de la monarquía como para la caída del imperio americano, un imposible que se vuelve fáctico cuando los bárbaros golpean la puerta, cuando ya es tarde y no hace falta mostrar el filo del cuchillo rondando la cabeza.

Distinta y personal, no pidan a Sofía, ni a María Antonieta, rigor histórico, obediencia a ninguna verdad; lo de ellas es derivar, mirar a su entorno y devolver visiones extrañadas, más certeras que las obedientes a dogmas y calendarios.

Ficha técnica

Dirección: SOFIA COPPOLA

Intérpretes: KISTEN DUNST, JASON SCHAWARTZMAN, RIP TORN, MOLLY SHANNON, JUDY DAVIS, STEVE COOGAN, ASIA ARGENTO, MARIANNE FAITHFUL, AURORE CLEMENT, SHIRLEY HENDERSON, DANNY HUSTON

Guión: SOFIA COPPOLA, ANTONIA FRASER

Producción: ROSS KATZ, SOFIA COPPOLA

Montaje: SARAH FLACK

Fotografía: LANCE ACORD

Música: JEAN-BONOI DUNCKEL, NICOLAS GODIN, STEVEN SEVERIN

USA, 2006

Género: DRAMA

STAFF

Responsable de la publicación

María del Carmen Arias

Comisión

María Marciani

Liliana Bernacchia

Adrián Secondo

Susana Colabianchi