



Boletín Electrónico de la Biblioteca EOL Rosario

Año 5. Número 12 – Julio / Agosto de 2007

Sumario

* **Editorial**

Por María del Carmen Arias

* **Cómo se vinculan el psicoanálisis y el cine**

Por Gisela Smania

* **Psicoanálisis y Cine**

Por Carlos Gustavo Mota

* **Lo que enseña la psicosis sobre la mirada como objeto *a***

Por Miguel Furman

* **“El Cairo”: un mundo para habitar**

Por Leandro Arteaga

* **“Comentarios de películas**

Por María del Carmen Arias

Editorial

Por María del Carmen Arias *

Este número de EURISKO pone a disposición del lector el resultado de lo que es un trabajo en red.

El gusto por el cine de quienes escriben nos da la posibilidad de seguir compartiendo ideas acerca del cine y psicoanálisis con una orientación precisa.

Agradezco a Carlos Gustavo Motta su colaboración respecto a un tema que viene trabajando desde hace varios años en el marco de la EOL favorecido por su doble formación, como analista y realizador audiovisual.

Desde Córdoba nos llega el aporte de Gisela Smania con quien tuve el placer de compartir en las Jornadas de la EOL Córdoba una mesa donde la invitación era a hablar de cine. Esta resulta una buena oportunidad para seguir fortaleciendo lazos.

El artículo de Miguel Furman nos brinda una valiosa oportunidad ya que pone al trabajo cuestiones de la psicosis y el objeto “a”, siendo ambos temas de gran interés para el trabajo que nos estamos dando este año en nuestra Sección. Su vinculación con “El Film” es un claro testimonio del punto de encuentro entre el psicoanálisis y el cine.

Lo local tiene su lugar a partir del artículo de Leandro Arteaga que figura en el libro homenaje al cine “El Cairo”, cuya presentación se hizo en el mismo cine con la presencia y la palabra de gente de la cultura de nuestra ciudad. Un lugar de encuentro que ojala no desaparezca.

Finalmente, les acerco un breve comentario de una película que vi y quiero compartir con ustedes, se trata del film “El tiempo”, de Kim Ki Duk.

** Secretaria de la B.E.R. Responsable del espacio cine debate.*

INVITACIÓN

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



Cómo se vinculan el psicoanálisis y el cine

Por Gisela Smania

“El cine sigue siendo la mejor caja de herramientas donde encontrar instrumentos susceptibles de inventar y formular una idea de nuestro tiempo.”

Antoine de Baecque

El mito del origen

Cuenta la historia que, a fines del siglo XIX, en un mundo donde la palabra “progreso” se escuchaba por doquier, como modo de signar el arrollador empuje de la era industrial producido por los mayores avances en materia científica y tecnológica, en esos tiempos agitados, los hermanos Lumière, pioneros en su práctica, deciden proyectar frente a un público conmocionado su magnífico invento: un documento de imágenes móviles que muestran, por primera vez, el apuro del proletariado al salir de una fábrica o la vivacidad de la llegada de un tren.

Cuenta la historia también que ese mismo año (hacia 1895), Sigmund Freud, bajo el espíritu de hacer extensible su descubrimiento, publica en Viena sus “Estudios sobre la Histeria”.

Podemos, apelando al mito, decir que así nacen ambos, psicoanálisis y cine, productos de su época. Dos acontecimientos, cada uno revolucionario en su materia, que quedan reunidos de la siguiente manera: el cine se propone como “la fábrica de sueños”, allí donde éstos han comenzado a sacudirse, y surge la pantalla para vestir con el reino de las imágenes el derrumbe, la caída de los semblantes, caída de la cual el psicoanálisis, como discurso, es parte responsable. Una realidad de la que Freud irá mostrando su naturaleza y de la que el cine se forzarán en “mostrar sus fugaces contornos”.

Vayamos ahora del mito a la pregunta: porqué al psicoanálisis le interesa el cine; en nombre de qué, en tanto practicantes, estamos autorizados, en el marco de la esfera pública, a hablar de cine, sin deslizarnos en la tentación de teorizar sobre él, pasión que durante tanto tiempo estuvo alimentada por el estructuralismo, la semiología, etc. ¿Le interesa acaso el cine por su condición de producción artística?, ¿como objeto de consumo?, ¿por lo que relata, por las ficciones que nos acerca y los personajes que las habitan? Valen aquí, a mi entender, cada una de estas razones.

El cine como producción artística

Me pareció importante llevarlos por un instante a pensar el estatuto que las producciones artísticas tienen para el psicoanálisis y porqué decimos –con Lacan- que no podemos explicar el arte por su sentido. J. A. Miller dice que “el arte no es interpretable como un sueño, en el sentido de aquello que quiere decir algo para el artista... los objetos del arte -dice- no son sueños, ni lapsus, ni actos fallidos, tampoco formaciones del inconsciente; son objetos, son productos”. Y agrega “toda interpretación psicoanalítica como lectura del arte fracasa si no tiene en cuenta la función del objeto como tal, distinta de los efectos de significado. El arte comienza allí, donde lo que no puede ser dicho es mostrado, exhibido”.

De lo que no cabe duda es que el artista con eso que crea se satisface. Eso a lo que Freud llamó sublimación, Lacan lo nombra como política del síntoma, explicando el arte por la vía del síntoma como un artificio, algo inédito que viene a envolver un vacío, un modo singular de arreglo con el goce, en definitiva una forma, un estilo de vida. Un ejemplo de esto podemos encontrarlo, dentro del ámbito del cine, en el conocido estilo Almodóvar, ese que nos dice de qué manera –lo cito- “en la butaca del cine se reconciliaba con el mundo, con su mundo”.

Verdaderos momentos de elaboración en la teoría psicoanalítica en los que se ha echado mano al arte no precisamente para ilustrar sino para organizar y sustentar la propia teoría psicoanalítica. De esto encontramos innumerables ejemplos. Freud con Leonardo DaVinci, Lacan con Hamlet, Sade, Gide, Joyce, en la literatura o Hitchcock, en el cine.

Ya más cerca, y específicamente en el tema que nos ocupa, tenemos a J.-A. Miller y E. Laurent hablándonos del fenómeno de Hollywood y la búsqueda de la felicidad. Vale realmente la pena leer en su curso “El Otro que no existe” cómo se sirven del relato de algunas películas para hablarnos del problema del lazo social. Allí, E. Laurent nos invita a desmenuzar el film “Adams Rib” que intenta construir algo de la comedia del matrimonio como conversación, como contrato en la época.

El cine como objeto de consumo

Hoy, la globalización ha desdibujado los relieves que permitían localizar tanto al autor como al destinatario de una obra. Los sujetos, anónimos, transformados en un “magma” homogéneo, suelen definirse mejor bajo la conocida figura del “receptor medio mundial”. La producción de cultura y sus objetos queda en muchas ocasiones reducida a una “Industria Cultural” que plantea la aceptación inmediata y pasiva de lo que supuestamente se produce como cultura. Somos –nos dice- “consumidores de cultura bajo el vago concepto de público”. Para ilustrar esto, José Saer pone como ejemplo el aforismo del productor de cine Godard que dice:

“cuando oigo la palabra cultura, instintivamente llevo la mano a la chequera”. Hoy el cine es el principal exponente del mercado y su lógica.

El cine como relato

La problematización del lazo social, los sujetos anónimos y afectados, son –hoy por hoy– S1 sobre los cuales, desde la vitalidad de los relatos, desde lo que cada género destila, desde la escena y sus detalles, desde los recursos filmicos, el cine se propone dejarnos un saldo de saber.

Voy a tomar dos ejemplos. Uno, nos lo da Buñuel en su película “El Ángel Exterminador”. Un relato que nos muestra –a la hora de hablar del lazo– la tensión que subyace entre una sociedad festiva y su trasfondo, una especie de coerción que la corroe: la película narra con un estilo muy singular cómo por las razones más diversas, un grupo de sujetos que asiste a una fiesta, no pueden dejarla, no se pueden ir.

Otro ejemplo, más actual, es aquel donde el cine se propone mostrar el problema de los afectos, los cuerpos afectados. Yo he encontrado en Iñárritu, un sabedor a la hora de narrar auténticas tragedias contemporáneas, cómo propone en “21 gramos” una mirada con lupa de los cuerpos en su fragilidad y exposición: así encontramos esta trama hecha de cuerpos transplantados, cuerpos anónimos de la terapia intensiva, que permanecen en estado de excepción sujetos a las fronteras políticas entre la vida y la muerte; cuerpos atados a un tubo de oxígeno, cuerpos afectados por los tóxicos, etc. La película muestra cómo un órgano, no cualquiera sino el corazón, irrumpe en el cuerpo de un sujeto. Ese acontecimiento ya no le va a permitir ser el mismo. La película inventa un lazo surrealista entre los protagonistas, enlazados a través de un órgano que cobra un valor de goce descomunal: llevar en el propio cuerpo el corazón de un hombre bueno que ha muerto del modo más trágico y hacerse soporte de eso se torna para el sujeto algo prácticamente imposible.

Este panorama que acabo de mencionarles pone a la luz que ya estamos lejos, como dice Giorgio Agamben, “de aquella época de la promesa de felicidad insensata dirigida al cuerpo que nos salía al encuentro, allí por los años 60’, en las penumbras de los cinematógrafos mirando unas muchachas bailando... con sus piernas enfundadas en medias DIM”. Estamos lejos, pero no orientados por la nostalgia, sino en condiciones de poder echar mano a los detalles que el cine de hoy nos revela, para hacer del Psicoanálisis una transmisión viva, a la altura de su época.



Psicoanálisis y Cine

Por Carlos Gustavo Mota

El hombre, en efecto, sabe jugar con la máscara como siendo ese más allá del cual está la mirada. En este caso, el lugar de la mediación es la pantalla.

J. Lacan. Seminario XI

El arte es el reflejo del mundo. Si el mundo es horrible, el reflejo también lo es.

Paul Verboeven

Contar una historia en imagen: esa es la tarea de un realizador cinematográfico.

Atrapar un sueño y relatarlo a otros. Reflexionar acerca del peso de las palabras que aparecen de manera posterior a los acontecimientos y que luego, pueden ser relatados en la imagen: dar-a-ver.

Un poco de historia precisará una mirada estética posible, que introduce la articulación Psicoanálisis/Cine y de la que me ocupo hace un tiempo, intentando construir así, sus variables específicas.

A pesar de varios desencuentros, psicoanálisis y cine fueron en muchos aspectos conectados desde el principio.

Ambos emergieron en el mismo momento.

Y ambos, como innovaciones revolucionarias, tuvieron que esforzarse por el reconocimiento de algunos de sus pares. Eso no importó, porque sólo fueron algunas mentes suspicaces las que quedaron en el camino.

En 1925 Hollywood se acercó a Freud para la realización de un gran proyecto: la filmación de las historias de amor más importantes de la historia de la humanidad a partir de Antonio y Cleopatra, tomados como ejemplos. El productor cinematográfico Samuel Goldwyn, dueño de la Metro, le ofreció a Freud cien mil dólares para participar en el proyecto, sólo como consultor.

Freud rechazó la oferta y declinó encontrarse con Goldwyn.

Es Kart Abraham, discípulo de Freud, quien lleva otra propuesta. “El proyecto, -le escribe-, se acomoda al espíritu de nuestro tiempo y sin duda alguna llegará a realizarse”.

La propuesta era llevar la teoría del psicoanálisis al cine.

Freud se muestra reticente a esta oferta y le escribe: *Mi principal objeción radica en que no me parece posible hacer de nuestras abstracciones una presentación práctica que tenga algún valor: No se puede pretender que demos nuestro beneplácito a algo insípido. El breve ejemplo que me menciona usted, la presentación de la represión por el medio indirecto de mi comparación de Worcester parecerá más ridículo que instructivo.*

El padre del Psicoanálisis se refiere al ejemplo de las *Cinco conferencias* cuando se compara a la insistencia del deseo, desplazada a un personaje intruso que no puede acceder a una sala de conferencias, porque un guarda de seguridad se interpone frente a la puerta y a partir de ese obstáculo, el revoltoso hace todo lo posible para ingresar, aún intentando entrar por la ventana.

Freud veía que el ejemplo puesto en escena, podía banalizar los conceptos psicoanalíticos y su aplicación iba a ser tomado de manera poco seria.

No estaba tan equivocado, por otra parte.

Finalmente, aquella película se rueda con la colaboración de Abraham y de Sachs pero sin Freud.

Resulta la primera película que se filma en relación al psicoanálisis.

Se tituló en castellano (por los designios de un distribuidor y su comercialización posterior) *Secretos de un alma* y estuvo dirigida por Georges Wilhelm Pabst, uno de los padres del expresionismo alemán.

El film relata la historia de un profesor en química quien sufre una neurosis. Es testigo de un criminal que ataca al vecindario y a partir de ese momento cae víctima de una fobia que se manifiesta por un intenso terror a los cuchillos.

Este “ataque de pánico” (¿lo llamaríamos así hoy?) irrumpe además en su vida familiar y lo fuerza a encontrar una solución. De esta manera, recurre a la terapia psicoanalítica que le permite revelar la existencia de una conexión entre un trauma infantil y el acontecimiento actual. Así, producto del trabajo asociativo, recuerda que en su infancia había tenido un compañero de juego quien siempre había sido su rival y poco tiempo antes de que se pusiera de manifiesto esta fobia a los cuchillos, lo había encontrado nuevamente. A partir de ese momento, se le cruzó por el pensamiento que aquél compañero de juego, podía ser hoy un posible rival en su vida matrimonial.

Como producto del trabajo del sueño en análisis, libera sus emociones y toma conciencia que el temor a los cuchillos, encierra en realidad el deseo de matar a ese que nuevamente aparecía y se interponía en su vida afectiva

La síntesis: ¡nada de rivales!

En 1958, el realizador cinematográfico americano John Huston le solicita a Jean Paul Sartre un guión sobre la vida de Freud, precisándole que escriba sobre una época determinada del movimiento científico, es decir, el inicio del descubrimiento de lo inconciente.

En una entrevista que Robert Benayoun realiza a Huston en junio de 1965, para la revista *Positif*, el cineasta manifestó que “quería concentrarme en el episodio inicial del descubrimiento del inconciente, como si se tratara de una intriga policíaca”.

Sin embargo, el larguísimo guión que entregó Sartre resultó inútil para Huston y finalmente Charles Kaufman y Wolfgang Reinhart, concentraron su visión de los numerosos años que Freud investigó acerca de su teoría sobre el inconciente. Con el nombre de Cecily se condensó el trabajo de Freud conjuntamente con el de Breuer publicado en *Estudios sobre la histeria*.

Los críticos emitieron opiniones diferentes sobre *Freud*, que fue bautizada con un subtítulo en castellano, *La pasión secreta*, para atraer más público.

El cronista de *New Yorker* calificó la elección de Montgomery Clift para el papel de *Freud* como un error fatal. Dijo: *Ese joven judío, sombrío, que vivía en la Viena de finales del siglo pasado, no tiene nada que ver con ese joven y bello americano de los años 50/60. A pesar de la barba negra y del bonito vestuario, el señor Clift no deja de ser un chico americano.*

Anna Freud, escribiendo desde Londres, repudió en el momento del estreno, la película: *Según nuestra opinión, este film no refleja ninguna verdad científica ni histórica acerca de la persona y de su trabajo, contrariamente a las pretensiones de sus productores.*

Quizá sea cierto.

Poco es lo que se refleja del actual método psicoanalítico pero sí podemos establecer una realidad.

El cine es un lenguaje más que el psicoanálisis puede utilizar y el problema en todo caso es, quien lo utiliza, pero eso ya es otra historia que pueda ser utilizada para una próxima comunicación o, en su defecto, para una próxima realización cinematográfica.

El psicoanálisis no ha equilibrado sus teorizaciones de la imagen, de lo imaginario y de la función de la mirada, como si “la imagen la llevara a excursiones siempre demasiado lejanas”.

Lacan subraya “las cosas mudas” del proceso psíquico y afirma que “no son lo mismo que las cosas que no tienen ninguna relación con la palabra –del mudo terrible de los Hermanos Marx: ¿Hay algo que pueda plantear una pregunta más presente, más acuciante, más sobrecogedora, más trastornante, más nauseabunda, más hecha para arrojar en el abismo y la nada a todo lo que pasa ante él, que la figura marcada por esa sonrisa de la que no se sabe si es la de las más extrema perversidad o de la necedad más completa de Harpo Marx?”

Es el archivo de las imágenes del cine que oferta a los analistas una reserva inédita y única, a la que no se puede dejar de ver ni de tener en cuenta, a la hora de alimentar la técnica analítica.



Lo que enseña la psicosis sobre la mirada como objeto *a*

Por Miguel Furman

Algunas consideraciones teóricas sobre el objeto *a* mirada

Como es sabido, el concepto de objeto *a* como objeto pulsional parcial Lacan lo desarrolla en varios escritos y Seminarios.

En el Seminario de la Angustia comienza una investigación fundamental respecto de la cuestión del objeto *a* en tanto objeto oral, anal, y especialmente la mirada y la voz que se elevan a la categoría de objetos pulsionales por Lacan.

Recordemos que los cuatro objetos pulsionales tienen una topología real, es decir son “éxtimos” lo que implica que no son ni internos ni externos y participan de una forma topológica que Lacan compara con la banda de Moebius, el Toro o el *Cross-Cup*.

En contrapunto a esta topología, mencionemos que la topología del Yo, de la imagen completa, es diríamos euclidiana es decir se sostiene la diferencia entre exterior e interior en tanto su función es precisamente la de desconocimiento y velamiento del cuerpo fragmentado y pulsional.

Es en el esquema óptico donde se observa que en el espacio real se articulan la reflexión del jarrón real encerrado en la caja, formándose el jarrón imaginario (el Yo), y las flores reales que representan los objetos *a*, entre ellos la mirada.

El matema que representa la articulación imaginario-real es: $i(a)$, es decir la imagen real.

Podríamos decir que la función imaginaria, si se sostiene, “contiene” al objeto *a* “mirada, dando su vestimenta a ese objeto inasible en el espejo. $i(a)$ mirada)

Respecto de la función del fantasma quisiera mencionar solamente que Lacan en el texto: “Una cuestión preliminar a todo tratamiento posible de las psicosis” al describir el esquema R en una nota al pie, destaca que el fantasma está compuesto por dos elementos heterogéneos conocidos: $S \diamond a$ y que el campo de la realidad “solo se sostiene por la extracción del objeto *a* que sin embargo le da su marco”¹.

Es decir la extracción del objeto *a*, permite la constitución del cuadro o la pantalla fantasmática

La disolución imaginaria y del marco del fantasma

Si el objeto *a* se presenta disolviendo la función imaginaria del Yo, y si vacila o se disuelve el marco fantasmático, se producen los fenómenos conocidos de angustia, siniestro, despersonalización, doble y específicamente los fenómenos de las psicosis que es la estructura que muestra precisamente la no extracción del objeto *a*, ya que el sujeto conserva su “causa en el bolsillo”²

Lacan lo describe muy bien cuando en el seminario de la Angustia dice: “Puede llegar un momento en que esa imagen, esa imagen especular que creemos tener se modifica: lo que tenemos frente a nosotros, nuestra estatura, nuestra cara, nuestro par de ojos, deja surgir la dimensión de nuestra propia mirada, y el valor de la imagen comienza entonces a cambiar, sobre todo si hay un momento en que esa mirada que aparece en el espejo comienza ya a no mirarnos a nosotros mismos”³

¹ “Una cuestión preliminar...” Escritos Siglo vintiuno editores. Pag 239.

² “Pequeno discurso a los Psiquiatras “J.Lacan inédito

³ Seminario de la Angustia (inédito) clase del 9 de Enero de 1963

En sus desarrollos sobre la mirada como objeto *a* Lacan plantea que habría una función anterior a la función del ojo que la conceptualiza como la preexistencia de la mirada: “en mi existencia soy mirado desde todas partes”⁴.

El ojo y la visión serían entonces un modo de respuesta una metáfora de la función de la mirada:

Ojo-Visión
Mirada

Dicho de otro modo, el ojo y la visión están en esquizia con la mirada de tal manera que por ejemplo, en “el estado de vigilia está elidida la mirada y se elide no solo que eso mira, sino que también eso muestra”⁵

Eso muestra o eso mira, sería la función omnivoyeur de la mirada que también podemos describir como la materia lumínica o como lo llama Lacan la voyure o “visura”.

Por otra parte también dice que la mirada” es el instrumento por el cual se encarna la luz y por el cual, dice –si me permiten utilizar una palabra como lo suelo hacer descomponiéndola- soy foto-grafiado”⁶.

Entonces en el campo de lo escópico la mirada es anterior a la función de la visión y si el objeto *a* mirada esta extraído conservándose la función del marco fantasmático, cuando contingentemente el sujeto es captado por lo real de la mirada responde “jugando”⁷ con la función de la pantalla, con el disfraz, el semblante, la máscara como un modo de elidir la mirada.

La película “Film” de S.Beckett y las psicosis

Podemos decir que precisamente la estructura de las psicosis y sus fenómenos, demuestran la no extracción del objeto *a*, la disolución del marco fantasmático y la disolución de la función de desconocimiento del Yo.

Estas consideraciones acerca de la presencia de la mirada, nos conducen a redefinir la concepción psiquiátrica y de la fenomenología de la percepción con relación a la alucinación, cuando sitúan a la misma como “percepción sin objeto”.

Quizás podemos decir, desde nuestra orientación que, por ejemplo la alucinación visual, si bien es un fenómeno elemental que indica la presencia del significante en lo real, es con objeto, y en el tema que nos ocupa es “con objeto mirada”.

Me parece muy interesante la elección de esta película para comentar algunas cuestiones sobre la presencia de la mirada.

Cuando la vi por primera vez recordé la importancia de la función de la pintura, como un modo de deponer la mirada, en el sentido de que la pintura es darle algo al ojo que “entraña un abandono, un deponer la mirada” - ¿Quieres mirar? ¡Pues aquí tienes ve esto! “Se invita a quien está ante el cuadro a deponer la mirada, como se deponen las armas”⁸, es decir ciertas pinturas tendrían una función apaciguadora.

Hemos sido invitados a ver esta película y creo que no nos produce un efecto apaciguador.

Se produce una sensación de angustia y siniestro y tal vez nos sentimos mirados desde el film, tal como le ocurre al personaje de Buster Keaton con la presencia constante de la mirada, que su personaje lucha por velar.

En el libro “Film” que me facilitó Leonardo Gorostiza se resume el guión de la película, y en el prólogo que escribe Jenaro Taléns, nos enteramos que “en un principio la película

⁴ Seminario “Los cuatro conceptos fundamentales” Ed Paidós Pag 80

⁵ Idem referencia anterior Pag 83.

⁶ Idem Referencia Anterior Pag 113

⁷ Idem ref. Ant. Pag 114

⁸ Idem Ref. Ant Pag 108.

iba a titularse El Ojo”⁹, creo que con los conceptos que estuvimos mencionando la podríamos titular: “La Mirada”.

Algo persigue de un modo paranoico al sujeto y no vemos nunca los ojos del personaje que siempre se muestra de atrás.

Por momentos el sujeto es perseguido y también perseguidor, por ejemplo cuando se encuentra con la pareja en la calle o con la anciana en la escalera personajes que cierran los ojos a algo que no pueden ver y exclaman un grito mudo que nos hace pensar en el cuadro de Munch: “El grito”, cuestión que introduce el tema del objeto *a* voz en la película pero que dejaremos de lado.

El sujeto está constantemente asediado por la mirada que se representa por el ojo de la cerradura, el ojo del pez, el espejo, las ventanas, toda forma que remede a ojos, las fotografías que rompe... etc., hasta que al final se lo ve de frente a la cámara con un ojo con parche, haciendo la exclamación de un grito mudo tal como los personajes anteriores y en ese momento, podemos decir que es la misma cámara que se transforma en objeto *a* mirada y a la que él no quiere ver tapándose los ojos.

Finalmente podemos decir que esta película, como también ocurre con la clínica de las psicosis nos enseña claramente cuando frente a la presencia alucinatoria de la mirada el sujeto intenta elidirla a veces con su delirio y en ocasiones con pasajes al acto.



“El Cairo”: un mundo para habitar

Por Leandro Arteaga

Porque cada sala de cine es un mundo en pequeño. Pero poblado por personas que gustan de salirse de sus costumbres habituales, de sus rutinas, de sus quehaceres. ¿Qué mejor mundo, entonces, para habitar, para trabajar, para vivir?

Porque una sala de cine es el lugar donde uno acumula historias. De las que son personales, de las que se recuerdan. Como las películas. Uno puede rastrear e identificar una película junto con el nombre y la fisonomía de la sala donde la vio. Con quiénes. En qué estado de ánimo. Con cuánto anhelo. Entonces uno piensa y las posibilidades surgen, solas, sin esfuerzo: si lloré, si me dormí, si no entendí, si llegué tarde, si me hiciste llegar tarde, si con vos no voy más, si allí te conocí, si la lluvia continuaba luego del film, si fue ésa la noche del primer beso, o si fue allí, cuando afuera hacía frío, que uno se enamoró, para siempre, de esa sala exótica.

Porque por ello, por tantas películas, por tanto sueño despierto, uno se vuelve impiadoso y exige. Exige que los sueños, que las películas, tengan su sitio donde se debe. Que tengan su altar. Beatífico y hereje. Recinto que queremos, adoramos, y con el que aprendemos, también, a pensarnos. A dudarnos. La pantalla, enorme, nos inunda con sus primeros planos, la oscuridad nos envuelve. Y el Mr. Hyde aflora, suelto y alegre. El cine, ventana indiscreta. Ventana de las ventanas. Como un prisma multióptico, caleidoscópico. La sala de cine nos arroja a esos vacíos. Y nos encanta y nos hace volver. Por más. Una y otra vez.

Porque la sala que oscurece nos cierra los ojos y los abre en otros lugares, en otros tiempos. Comienza el film. Nos disponemos a soñar con gusto. Que dure, que perdure. La materia de los sueños, hemos aprendido, se hace de celuloide. Y nos encanta dormirmos y perdernos y creer y morir y llorar y cantar y renacer y suspirar y temer y asesinar y bailar y encontrar. Porque sabemos, con certeza, que el cine nos permitió el encuentro. Con uno mismo. Con los otros.

⁹ Samuel Beckett “Film” Prologo de J.Taléns Tusquets Ed.

Porque el cine ocurre en salas que son lugares para la gente. Mucha gente. Gente que espera su entrada, que comenta la cartelera, que ríe despreocupada, que ocupa asientos predilectos, que no puede esconder obsesiones, que escapa a la soledad, que mira y que es mirada. Nos vinculamos, nos conocemos, nos queremos, nos odiamos, nos hablamos, opinamos, discutimos, compartimos. ¿Qué mejor? ¿No es ésta la función de un espacio público? El cine, entonces, es un espacio público. Porque va gente. El cine es para la gente. Y la gente quiere encontrarse. Hay que hacer que la gente se encuentre. Garantizar sus lugares. Lugares que la gente conoce. Que guardan recuerdos. Que prevalecen y dan identidad. Lugares que producen historicidad.

Porque tenemos debilidad por relatarnos. Por contar nuestras historias. Con nombres. Con calles, bares, familiares, restaurantes, amigos, clubes, y cines. El nombre del lugar es una huella. Queda para el que busca pistas. Como un detective. La memoria colectiva, parece, se vuelve cada vez más tarea de detectives. De particulares. "Allí había un cine; claro, no lo parece, ahora entran y salen automóviles o entran y salen feligreses de los que no miran películas. Pero todavía queda algo, hay letras en relieve, hay un aire de marquesina, todavía hay algo de arquitectura no demolida, todavía hay algún resto de butaca, de asiento, de respaldo para las tardes de lluvia". El detective reconstruye y, de pronto, recuerda. "¿Pero cómo? ¿Cuándo ocurrió? ¿Por qué ya no hay cines? ¿Qué nos pasó?". Bien por el detective. Utiliza la primera persona del plural.

Porque sólo puede haber salas de cine si hay un nosotros. Como barrio, como ciudad, como sociedad. Nuestro nombre es por su relación con los demás nombres. Son distintivos. Dan identidad, decíamos. ¿Cómo, entonces, descuidarlos? Porque sin ellos aparecen otros. Otros nombres. Éstos, sí, son impersonales. De lógica de mercado. Crueles. En todos lados iguales. Se llaman siempre de la misma manera. Inmediatamente arman complejos con muchísimas salas: comprimidas, compactas, exactas, numeradas. Números, sólo números. Salas con nombres que son números. Forradas de pieles sintéticas, mullidas. Nombres que no son nombres. Sino marcas. Imágenes ya no de una pantalla de cine, sino del mundo publicitario. El de los números. El de los muchos números. La identidad muere. Sólo queda el mercado. Y el consumo. El cine sólo como consumo. Sociedad que sólo sabe consumir. Las películas vueltas bijouterie de compra compulsiva.

Porque, para justificar el proceso, inmediatamente aparece el artilugio discursivo de lo viejo y de lo nuevo. De lo pasado y del presente. Pues bien, que prefiero un pasado que me permita un presente. O porque quiero mi presente es que me miro en el pasado. Y así también para mi futuro. Ese lugar, ese nombre, son míos. Porque fueron de otros. Porque son de otros. Porque deben seguir siendo nuestros. El cine, vemos, es político. Mire, si no, a las conclusiones que estamos llegando. La sala de cine nos convoca como grupo. Nos hace reclamar como grupo. Nos hace pensar como grupo. En la sala de cine discutimos. Vamos al cine para discutir. Que consuman *pop-corn* los necios.

Porque no debiera ser sólo tarea de obstinados. O porque sólo es tarea de obstinados. El Cairo es un lugar nuestro. Es nuestro lugar. Lo amamos. Queremos vivir allí para siempre. Porque lo sabemos historia nuestra. Esa historia que, al contarse, nos involucra. Nos conecta con lo ocurrido. Y nos permite el nexos con los que vienen. ¿A nadie se le ocurre pensar en los que vienen? Rosario, ciudad del ya no me acuerdo. Porque bajas en la memoria la ciudad tuvo muchas. Mientras asciende, cada vez más, con rascacielos que pisotean, que segregan.

Por todo ello, por mucho más, pregunto: ¿cómo pensarnos sin El Cairo?

Que sus palmeras no sólo sean evocaciones de mi memoria.

Que sigan allí, para que otros las vean.

Leandro Arteaga (1974) es Licenciado en Comunicación Social (UNR). Estudió Realización Audiovisual en la Escuela Provincial de Cine y TV de Rosario. Se desempeña como crítico de cine en los medios Rosario/12, LT8 y Radio del Plata. Conduce por FM Radio Universidad el programa Linterna mágica. Cumple tareas docentes en establecimientos secundarios, terciarios y universitarios.



Comentarios de películas

Después de ver una película que logra conmover, producir un torbellino de ideas, asociaciones, placer por su estética, asombro por el tratamiento de los temas que toca, aparece la necesidad de compartirlo con otros.

Surge la pregunta ¿la viste?, ¿Qué te pareció? .Si nos responden que no, uno insiste ¡anda a verla, no te la pierdas!.. y así aparece algo de lo colectivo que el cine facilita.

Es lo que me paso cuando vi la película *El Tiempo*, film cuya dirección y guión pertenecen a *Kim Ki Duk*.

Soy una seguidora de la filmografía de este director pero en este caso me encontré con un film muy diferente a los demás. Recuerdo que el primero que vi también se refería al tratamiento del tiempo, transcurría en una isla en medio de la nada, me refiero a “*Primavera, verano, otoño, invierno...y otra vez primavera*”.

Rescataba un tiempo en conjunción con la naturaleza, mostrando una circularidad tal como deja ver su título.

Me pareció de una belleza tan extraordinaria que también surgió la pregunta ¿la viste?.. Fue mi descubrimiento de *Kim Ki Duk*.

En *El Tiempo*, su último film, hay un giro urbano, que le da otro tono, más occidentalizado según dicen algunos.

Es sorprendente como muestra la subjetividad en juego en cada una de los personajes que viven en una ciudad moderna y lo que esto implica.

Se trata del recurso a la cirugía estética para borrar las huellas del tiempo, pero este es solo un aspecto ya que además podemos asistir al tratamiento de temas como el amor, los celos, la locura histérica, la otra mujer, el cambio de identidad...Me pareció una película lacaniana. Quiero dejar claro que no cae en ningún desborde psicoanalítico sino que nos da la posibilidad de contar con un valioso aporte desde lo artístico.

Muestra como más allá de la cirugía siempre algo resulta inoperable: el recuerdo de aquello que fue y no se puede reeditar.

La historia de los personajes al estilo de la narración, de la novela familiar no aparece en este caso. Hay un abordaje de la manera en que pueden relacionarse un hombre y una mujer en la época actual, donde se muestra muy bien las cuestiones del amor, el deseo y el goce.

Se trata nuevamente de un tiempo no lineal sino circular ya que la historia termina como comienza.

No se las voy a contar, pero insisto, si no la viste, trata de verla.

Por supuesto que siempre habrá un eco diferente en cada uno.

Ficha técnica:

STAFF

Responsable de la publicación

María del Carmen Arias

Comisión

María Marciani
Liliana Bernacchia
Adrián Secondo
Susana Colabianchi

Diseño gráfico

Walter Leone