

En xullo de 1967 Maury Maura, propietario do Hudson Theatre, no que se estaba a exhibir unha nova versión de *My Hustler*, solicitoulle a Warhol unha película erótica para a súa explotación comercial, suxerindo *I, a Woman* como inspiración. *I, a Woman* (Jeg – en kvinde, Mac Ahlberg, 1965) é unha película dinamarquesa sobre as aventuras sexuais dunha moza que naquel ano se exhibía con éxito nos EUA. Warhol copiou o título, transformándoo en *I a Man* (“Eu, un home”), e durante dous días de finais de xullo rodou seis episodios que mostraban senllos encontros sexuais (frustrados ou non) do protagonista con seis mulleres diferentes. Ademais da influencia dinamarquesa, *I a Man* ten moitos puntos de contacto con *Alfie* (Lewis Gilbert, 1966), para cuxo protagonista o elemento sexual constitúe o cerne da súa vida, separando de todos xeitos a actividade sexual das implicacións emocionais. Mesmo algunha mirada a cámara de Michael Caine, o actor que dá vida a Alfie, lémbra-nos as olladas que o protagonista da película de Warhol nos dirixe directamente no segundo episodio. Porén, o erotismo de *I a Man* é mínimo, menor en todo caso que o sentido cómico, sexa este voluntario ou non. Victor Bockris ve nela o inicio dunha triloxía de comedias que se completaría con *Bike Boy* e *The Nude Restaurant*. O seu carácter episódico continúa a fragmentación colaxística de *Chelsea Girls*.

Esta primeira versión de seis viñetas estreouse no Hudson Theatre o 24 de agosto de 1967. Un ou dous meses despois Warhol rodou tres episodios máis que engadiu á película, estreando a nova versión de 99 minutos no mesmo cinema no que a primeira montaxe continuaba a exhibirse, de xeito que ambas copias se proxectaban alternativamente sen previo aviso ao público. En febreiro de 1968 estreouse outra versión, con oito episodios e unha duración de 110 minutos, na Cinematheque 16 de Los Angeles. A finais dese ano a fita ficou reducida aos 95 minutos que coñecemos agora. As cinco bobinas orixinais de *I a Man* proxectáronse como parte da película de Warhol de 25 horas que só se proxectou unha vez en decembro de 1967.

O protagonista de *I a Man*, Tom Baker, era un actor profesional que traballou na televisión (nun episodio de *The Virginian* en 1967 e en dous de *Starsky and Hutch* en 1978) e no cinema: para Carlo Lizzani en *L'indifferenza* (episodio de *Amore e Rabbia*, 1969), para Norman Mailer en *Beyond the Law* (1968) e para Dennis Hopper en *The Last Movie* (1971), entre outros. Residente en

California, coñeceu a Warhol através dunha amiga común, Nico. Nos seus primeiros encontros con Warhol, que nunca traballaba con actores profesionais (é dicir, nunca lles pagaba por actuar), o cineasta explicoulle o proxecto cinematográfico que traía entre maos. A idea era filmar os encontros sexuais dun home con diferentes mulleres, deixando ampla marxe para a improvisación. Baker aceptou traballar sen salario. (Ésta é polo menos a versión do propio Baker. A versión de Warhol, na que se basea a maioría da literatura sobre o tema, é diferente: ao parecer, Nico aceptara traballar na película sempre que o seu compañeiro de reparto fose Jim Morrison, o cantante de The Doors. Pero cando o axente de Morrison non lle permitiu participar na fita Nico apareceu cun amigo do cantante, Tom Baker, como substituto. Quizá ningunha destas versións sexa correcta, porque xa antes de ser protagonista de *I a Man* Baker participara en *Imitation of Christ*, rodada en xaneiro ou maio, segundo as fontes, de 1967.)

A pesar de que a cámara de *I a Man* mantén encadres fixos Warhol acadou un gran dinamismo visual por outros métodos. O movemento conséguese polos continuos cortes en cámara e cambios de plano, é dicir, pola aplicación da montaxe estroboscópica de *Bufferin* (Warhol, 1966) a esta obra de ficción. Algúns planos só duran un fotograma (1/24 de segundo) que con frecuencia se agrupan en ramalletes abstractos e altamente poéticos (acompañados polos característicos estralos que a técnica estroboscópica produce na banda sonora). A cámara permanece fixa no tripode en cada escena pero dentro de cada episodio pode cambiar de localización ou punto de vista. A terceira viñeta, por exemplo, comeza na terraza exterior dun apartamento antes de recolocarse no seu interior.

I a Man consta de tres bobinas e nove episodios de diferentes duracións. O máis breve é o segundo, que apenas sobrepasa os dous minutos; esta brevidade pudo ter axudado a que pasase desapercibido como secuencia autónoma. O máis longo, e o primeiro en ser rodado, é o noveno, que ocupa a duración total dun rolo de 33 minutos.

A personaxe de Tom Baker é un moderno Don Juan aspirante a *gigoló* que intenta superar a súa inseguridade. Sofre ataques e críticas constantes por parte das súas amantes e el reacciona criticando continuamente o corpo e a mente delas. Cando Tina di que os Virgo son maus amantes el responde afirmando que os Pisces (como Tina) son pouco intelectuais. Baker di que Nicholson ten as costas máis longas que as pernas; a Ingrid Superstar aconséllalle perder un par de quilos; critica as tetas caídas de Coffin. A personaxe de Solanas vingarás a todas estas mulleres humillando a Baker e xogando con el nas escaleiras: cando ela se comporta dun xeito “masculino” (é dicir, agresivo) con el, Baker perde a compostura. É ela quen lle toca o cu, dicindo que o ten flácido; é ela a que lle toca as tetas para criticalas; é ela a que cuestiona o seu comportamento como amante heterosexual.

A mirada Inqueda: As películas de Andy Warhol (2º parte)

Alberte Pagán

Existen puntos en común con *My Hustler*. Tanto Graves como Ingrid Superstar son mulleres “mantidas” e Baker suxire que esta última debería pagarlle polo seu tempo. Cando semella que o coito se interrompe, na escena con Graves, esta pregunta: “Que teño que facer, pagarche?”, tratándoo como un obxecto sexual. Pero, a diferenza de *My Hustler* e das outras películas de Warhol de contido sexual, *I a Man* é unha obra abertamente heterosexual. Neste senso conforma un díptico con *Bike Boy* e anuncia a derradeira película de Warhol, *Blue Movie*. Pero o sexo de *I a Man* non é explícito como o de *Blue Movie* senón que fica nun territorio ambiguo que permite unha interpretación de todos os encontros como relacións frustradas. Cando os amantes amañecen no leito (caso do primeiro e do sétimo episodios) podemos entender que si houbo sexo ao longo da noite. Pero o diálogo con Nicholson, por exemplo, fala dunha relación non satisfactoria, como a que leva a cabo con Graves na terceira secuencia. Cando si podemos imaxinar que a relación chega a bon porto os cortes estroboscópicos funcionan á vez como elipses e como censura, de xeito que non podemos afirmar categoricamente que exista unha relación sexual. Acontece isto no primeiro episodio, na escena debaixo da cama, e no derradeiro. Sexa como for, a palabra en *I a Man* ten maior importancia que o corpo: os “conversadores” dominan ás “belezas”. A palabra impide o sexo, interrómpo, anúlao. Todo acto que prepare o terreo para o coito vén precedido da palabra: “Queres beixarme?”, di Ultra Violet antes do longo beixo. “Queres vir a cama?” propón Nico. “Queres espirte?” ou “Queres que te ispa?” pergúntalle Baker a Tina. E a palabra lévaos por derrotas imprevisíbeis: ante a invitación de Nico el di que non pode, pero cando despois el suxire deitárense ela di que prefire ficar de pé. A impotencia de Baker (no episodio con Nico e naquel con Graves) semella estar detrás da facundia do protagonista: a palabra agacha a incapacidade de amar (sentimental e fisicamente). Quizá, despois de todo, a película teña un final feliz: Baker non remata a súa

relación con Tina aillado en pantalla e fumando para calmar a súa frustración, como facía no resto dos episodios. Sabemos a razón real: a bobina acabou e non fica espazo para engadidos. Pero queda aberta unha interpretación puramente narrativa que nos permita entender que por fin o home conseguiu levar a cabo unha relación sexual satisfactoria para ambos.

Os cortes censuran os encontros e os diálogos; serven de transición entre escenas pero tamén teñen presenza propia como elementos estéticos. O fragmento inicial do terceiro episodio é puramente formal e abstracto. Pero existen outros momentos nos que os cortes non fan de ponte entre planos diferentes senón que interrompen, visual e sonoramente, un único encadre: o que se leva a cabo no corte non é, por tanto, unha cuestión de montaxe senón de estética, non é sustantivo (narrativo) senón adxectivo (visual). Algúns dos planos ou fotogramas soltos que se coan nestes ramalletes abstractos mostran as personaxes en posición relaxada, ollando a cámara, como á espera de instrucións para seguiren actuando. As elipses son o método empregado por Warhol para dirixir os seus actores e actrices. De feito, varias veces, tras o cambio de encadre, as personaxes retoman o diálogo anterior repetindo as mesmas frases. Resulta obvio o carácter improvisatorio dos diálogos, que entran en contradición con eles mesmos: despois de dicir a hora, no episodio 9, ambas personaxes volven perguntar “que hora é?”. Nesa mesma viñeta Baker recibe con asombro a afirmación de Tina de que se topan no Lower East Side, botando abaixo a ficción de que nos encontramos no “seu” apartamento (acaso non sabe onde vive?). Curiosamente o actor profesional que era Baker, a pesar de actuar cun rexistro baixo que non destaca do resto das actuacións, non consegue a mesma credibilidade nas súas improvisacións que as actrices non profesionais que o acompañan.



CINECLUBE DE COMPOSTELA

OUT
2014

ASOCIACIÓN

O Cineclub tenta ser unha asociación autoxestionada. Para iso, propoñemos unha aportación económica persoal de 5€/mes (3€ para estudantes e parados/as)
 ① cineclubedecompostela.blogaliza.org
 facebook.com/cineclubedecompostela
 @cineclubedecompostela@gmail.com

PROXECCIONS

Todos os mércores na
 Gentilha do Pichel (Santa Clara, 21,
 Santiago de Compostela)
 Entrada de balde | Bono-axuda: 1€