

Follas do Cineclub | 22/01/2020

Mikey e Nicky
(Mikey and Nicky, Elaine May,
EUA, 1976, 106', VOSG)

03

O CEO PODE ESPERAR: O XENIO OCULTO DE ELAINE MAY LINDSAY ZOLADZ

[Tirado de *The Ringer*: <https://www.theringer.com/pop-culture/2019/3/14/18245240/elaine-may-life-career-mike-ishtar-nichols-mikey-and-nicky-heartbreak-kid-a-new-leaf>]

Hai oito anos, no 92nd Street Y de Manhattan, sucedeu algo previamente inimaxinable: un teatro cheo de xente soltou 30 dólares por entradas para ver a montaxe da directora de *Ishtar*, un dos fracasos máis notorios na historia do cine. Ou se cadra estaban pagando para ver á propia directora, Elaine May, que fai máis ou menos as mesmas aparicións públicas que Bigfoot e cunha aversión á prensa tan notoria que unha vez, a finais dos 60, para promocionar un filme no que actuaba, preguntou ao *New York Times* se en vez de sentar para unha entrevista podía simplemente escribir o seu propio perfil baixo pseudónimo. (Aceptaron, lede “Elaine May: Impórtache entrevistarme na cociña?”, por un tal Kevin M. Johnson). Mirando á notable multitude que aplaudía entusiasmada aquela noite no Y, reunida para unha proxección e encontro co público, May - un dos humores vivos máis afiados de Estados Unidos -, bromeu: “ou vos gusta a película ou estou moi enferma”.

O odio a *Ishtar* é hoxe ubicuo. De feito, empezou mesmo antes de que o filme se estrease. A farsa de 1987 estaba protagonizada por Warren Beatty e Dustin Hoffman, no papel de dous desventurados cantantes de club nocturno que accidentalmente se ven envoltos nunha revolución en Oriente Medio; May modelouna nas vellas *road movies* de Bob Hope e Bing Crosby, logo de reflexionar para si que aquelas benignas pelis de colegas eran probablemente “as únicas películas [que o presidente Reagan] vira sobre Oriente Medio”. (“Coñecino. É unha persoa marabillosamente inocente”, dixo May de Reagan anos despois. “Un tipo encantador que realmente se preocupaba polo mundo do espectáculo”). Pero o resto do país non estaba exactamente metido no chiste. *Ishtar*

recadou só 14 millóns sobre un presuposto que algúns estimaron tan alto como 55 millóns, e converteuse nunha broma instantaneamente, viras a película ou non. Unha tira cómica de *Far Side* co título “O videoclub de do inferno” amosaba estantes e estantes cheos de copias de *Ishtar* en VHS. No cambio de milenio, *Time* incluíu o filme na súa lista “As cen peores ideas do século”, ao lado do telemarketing e o amianto. Emerxeron rumores sobre a caótica indecisión de May na rodaxe (unha reportaxe da revista *New York* pasaba unha anécdota repetida a miúdo sobre May pedíndolle ao seu equipo que aplanase as dunas rodando nunha localización de Marrocos), e os retrasos no calendario de produción fixeron desconfiar ao público. Aínda así, había unha sensación de que o filme estaba predestinado a fracasar. Converteuse no golpe que acabou de afundir a xa renqueante carreira de May como directora, levando a anos de traballo anónimo como consultora de guion, sendo unha especie de exiliada de Hollywood á vista de todos. “Se toda a xente que odia *Ishtar* a tivese visto”, comentou May ao seu antigo compañeiro comediante Mike Nichols nunha conversa de 2006, “sería unha muller rica hoxe”.

Máis de tres décadas despois, porén, algunha xente está dispoñendo da oportunidade. A carreira cinematográfica de May - por non dicir nada da súa reputación como pioneira da comedia americana moderna - está actualmente sendo amplamente reavaliada. Só no ano 2018, programáronse retrospectivas integrais dos seus filmes en espazos como o TIFF de Toronto ou o New York’s Film Forum (non son particularmente difíciles de programar, vendo que só dirixiu catro filmes). A comezos de 2019, Criterion publicou unha celebrada restauración do seu longamente malentendido e difícil de atopar terceiro filme *Mikey e Nicky*, unha película de gánsters negra como o carbón con John Cassavetes e Peter Falk. (...) En 2016 déronlle un premio a toda unha vida do Writers Guild of America. “Apartade os ollos cando pase, é *Elaine May*, cagondios!”, dixo o cómico Patton Oswalt no escenario despois de que ela o aceptase. Invocou a lenda da súa guerra con Paramount sobre a montaxe final de *Mikey e Nicky*: “Roubou a película ao estudio, escondeuna como unha-puta-punki, e intimidou ao estudio ata que publicou a versión que ela quería”.

Iso é o que din, en calquera caso. A May chamárona moitas cousas polo seu obstinado compromiso coa súa visión, pero “unha-puta-punki” seguramente foi novo. (Máis emblemática dos anos 60 é esta observación do director contratado para comandar unha obra que ela escribira en 1962: “Elaine é unha rapaza moi talentosa. Elaine é unha rapaza moi difícil. Descubrín que as dúas son sinónimas”). Cando May saltou á fama co seu *partenaire* Mike Nichols a finais dos 50, era unha das poucas mulleres prominentes na comedia. Cando estaba dirixindo as primeiras tres das súas catro películas, era case literalmente a única

MIKEY E NICKY

ELAINE MAY

directora muller traballando no sistema de estudos de Hollywood. Ten sentido que esta reavaliación do seu traballo veña cando *A maravillosa Sra. Maisel* [*The Marvelous Mrs. Maisel*], unha prestixiosa serie de televisión sobre unha comedianta xudía dos anos 50, estea arrasando en cada entrega de premios, pero aínda máis cando autoras femininas intransixentes e con múltiples talentos, como Phoebe Waller-Bridge, Issa Rae, Natasha Lyonne, Kristen Wiig e Lena Dunham están traballando prolíficamente e conectando co público. Máis vale tarde que nunca, May está en flor. (...)

Ser unha muller cineasta en Hollywood era, como o describiu a crítica Barbara Quart, “durante décadas o que semellaba unha carreira de relevos... pasando dunha soa man a outra”. Só unha muller, Dorothy Arzner, estaba traballando como directora na chamada Idade de Ouro de Hollywood. Logo, durante unha década máis ou menos, o bastón caeu, e non se fixo ningún filme de Hollywood dirixido por unha muller. A antiga actriz Ida Lupino recolleuno nos 50, aínda que a maioría das súas películas foron feitas independentemente, fóra do clube de rapaces do sistema de estudos. Logo, escribe Quart, “están os 70, e Elaine May”.

En 1968, case unha década despois de facerse un nome como a metade do seu velocísimo equipo de comedia con Nichols, May asinou un trato sen precedentes con Paramount para escribir, dirixir e protagonizar o seu debut, *Unha nova folla* [*A New Leaf*]. E así, aínda que a Directors Guild of America existía dende 1936, Elaine May converteuse na cuarta muller en entrar nela. (...)

Para as feministas da segunda vaga (moitas das cales eran unha xeración máis novas que May) que desexaban unha representación máis firme en Hollywood, a preferencia de May por non figurar [demandou a Paramount para retirar o seu nome de *A New Leaf* cando impuxeron unha montaxe diferente á súa] converteuna, como a única directora de Hollywood durante case todos os 70, unha figura difícil de aceptar. Ademais, o tono cáustico das súas películas non era tan feminista como máis ben, en palabras de Barbara Quart, “sardónico en todas as direccións”. As mulleres nas súas películas tenden a ser dependentes ou inconscientes; os homes son a miúdo manipuladores e crueis. Quart - que escribía a finais dos 80, cando May estaba aínda en activo como directora e podía ter aínda algúns éxitos por diante - preguntábase se esa visión do mundo a convertía nunha especie de vendida: “Algúns poderían dicir sobre May (...) que as mulleres directoras como ela só chegan tan lonxe pola súa ferocidade contra as mulleres, que fai as súas visións cinemáticas aceptables onde as de outras co mesmo talento non o son”. En 1973, outra crítica feminista, Marjorie Rosen, foi tan lonxe como para chamar May “un tío Tom cuxas sensibilidade femininas son demostrablemente nulas”.

Tomando o arco da súa carreira cinematográfica agora, con todo (os cambios de ton, as decepcións comerciais, mesmo publicar un filme cun eslogan tan anticomercial como “...Non esperes que che gusten”) estes criticismos non se sosteñen. É difícil acusar a unha artista tan decididamente espinosa como May de arrastrarse nas convencións comerciais. A súa non é unha visión particularmente optimista da igualdade, pero é igualdade ao fin e ao cabo. (...)

Entón, imos falar sobre aquelas bobinas que escondeu nun garaxe.

May estivera traballando no guion para o que sería *Mikey e Nicky* en 1976 dende os anos cincuenta, e suxeriu que a baseou nunha historia real que chegou aos seus oídos dende algún dos personaxes escuros que o seu pai e o seu irmán maior coñecían. É o filme máis desolador que fixo, e a Paramount, unha vez máis, non estaba entusiasmada coa tendencia de May a mirar o lado escuro da vida. “Estaban moi descontentos con esta película porque non era unha comedia”, dixo en 2006, lembrando que tentou unha vez máis facer o filme sen acreditar, porque pensou que o seu nome ía levar a audiencia a esperar un xiro cómico que nunca chegaba: “Na primeira preestrea díxenlle ao tipo encargado, ‘Por favor non poñas o meu nome nela porque a xente vai pensar que é unha comedia e vai odiala ao final’” (Tamén está o feito de que May, a eterna improvisadora, deixou a miúdo varias cámaras rodando a un tempo, deixando estenderse as escenas coa esperanza de pillar aos actores facendo algo espontáneo. Se cadra a cousa máis frecuentemente mencionada sobre a película é que cando todo rematou May filmara 425.000 metros de película, “case o triple que *Foize co vento*”). (...)

A pesar de que os filmes de May varían no ton dende as comedias tolas ás *road movies* e aos filmes de gánsters, unha cousa que teñen en común é que son exames de asociacións tirantes entre dúas persoas. (...) Filmada en 1973, un ano antes de que Falk e Cassavetes colaborasen no mítico melodrama do segundo *Unha muller baixo a influencia* (*A Woman Under the Influence*), a terceira película de May segue a dous mafiosos de mediana idade e mediano nivel de Philadelphia a través dunha noite dispersa e alcóhólica (...). *Mikey e Nicky* inclúe unha das mortes menos heroicas na historia do cinema e é - incluíndo o *Maridos* (*Husbands*) de Cassavetes - unha das películas máis tristes e máis brutais sobre os homes que vin.

May fixo filmes sobre a masculinidade, o que é outra cousa que a enfrontou ás críticas feministas do seu tempo. Pero as historias que contou nunca foron sobre a forza ou supremacía do masculino, senón sobre as súas limitacións. Barbara Quart escribiu que “*Mikey e Nicky* atopa algo moi diferente debaixo da camaradería masculina dos abrazos, a axuda, a charla sobre sexo e a nostalgia: mentiras, feridas, resentimento, celos, unha brutalidade expresada na metáfora do asasinato a soldo no barrio”. É *un bromance tráxico*. (...)

“ABRE A PORTA”: ACCESO E DOMINIO EN MIKEY E NICKY IVANA BREHAS

[Tirado de *Senses of Cinema*, 91: <http://sensesofcinema.com/2019/cteq/open-the-door-access-and-dominance-in-mikey-and-nicky-elaine-may-1976/>]

Os homes de *Mikey e Nicky* de Elaine May semellan atrapados nun tenue e esgotador tira e afrouxa de toda unha noite. O filme segue a dous criminais de pouco nivel: o enérxico e temerario Nicky (John Cassavetes), quen cre que se puxo prezo á súa cabeza; e o seu amigo Mikey (Peter Falk), máis apagado, quen pasa en pé toda a noite con Nicky tentando convencerlo de que está a salvo. Mentres corren por toda Philadelphia, a maioría das súas conversas poderían ser reducidas a tomar posicións de “si/non” en calquera tema - se deben saír ou quedar; se Nicky está en perigo; se hai vida despois da morte; e así ata fartar.

A pesar de ser un filme cargado de diálogo, os seus conflitos son comunicados en igual medida a través do seu uso do espazo. O filme está cheo de barreiras físicas: portas, paredes, ventás e mesas dividen perpetuamente aos seus protagonistas epónimos; ao un do outro e aos dous do mundo arredor deles. Mikey e Nicky están en movemento constante, correndo dun lugar a outro (ou sendo expulsados), amosando pouco respecto polas citadas barreiras. Podemos atopalos inicialmente cativadores (ao estilo dos homes de *Malas rúas [Mean Streets]* de Martin Scorsese, son temerarios pero divertidos: roubando leite, fumando no bus, alardeando da súa desobediencia), pero May fórzanos a ver o alcance completo de permitir aos homes saír coa súa con comportamentos irrespetuosos - "os rapaces sempre serán rapaces" levado á súa conclusión lóxica.

Hai unha dimensión política nas interaccións co espazo de Mikey e Nicky, que se fai evidente cando a parella visita un bar no que a maioría da clientela é negra. Nun intento de reafirmar o seu dominio incluso sobre este espazo, no que é claramente un forasteiro, Nicky tenta activamente provocar aos clientes acosando a unha muller negra e sendo abertamente racista cara a un home negro. A pesar de que os dous homes amosan un comportamento abominable e egoísta ao longo do filme, Nicky é máis seguro, máis resolto e destemido que Mikey, e usa estas habilidades para impusar o seu desexo de dominio. Nicky insiste no seu dereito a ir e vir como lle parece - facendo o que quere cando quere, sen ningunha consideración polos demais.

Un altercado cun condutor de autobús, por exemplo, xira arredor dunha negación de acceso a Nicky; díselo que saia do bus pola porta traseira, e el fai unha chave ao condutor e insiste en que se lle permita saír pola porta de diante. Non importa por que porta van saír, pero Nicky négase a que se lle diga que non pode usar a porta de diante. Nicky non cede ata que o condutor abre a porta dianteira, logo de ter reafirmado a súa sensación de mando sobre o espazo.

As portas comunican repetidamente a masculinidade violenta e o dereito que Nicky se outorga sobre o espazo: ameaza con botar abaixo a porta da súa muller, e de feito faino coa do apartamento da súa amante Nell (Carol Grace). Nicky tamén forza a Nell a ter sexo, esgotándoa ao longo dunha extenuante escena na que ela di algunha variación de "por favor non", "non me gusta iso", "para" ou "non" dezaioito veces. A interpretación amable e trémula de Grace é sobrecolledora de mirar, aínda máis pola

brutalidade e indiferencia da de Cassavetes - para Nicky, a resistencia de Nell é simplemente outra porta a ser botada abaixo, e o seu corpo outro espazo ao que acceder. Se o acceso a espazos e a través deles é utilizado como unha demostración de poder, Nicky tamén usa isto contra Mikey ao longo do filme. Nicky nega a Mikey o acceso ao seu apartamento no inicio do filme - aínda que isto pode ser atribuído á paranoia de Nicky, tamén crea unha dinámica na que Mikey debe suplicar repetidamente que lle deixe entrar. Cando Mikey se dirixe ao ascensor, Nicky di "escaleiras", e escapa sen esperar a Mikey o siga. Mesmo cando Nicky non está fisicamente liderando ou camiñando diante de Mikey, aínda controla o seu camiño, decidindo onde van, en que orde, e cando. Dá a sensación de que Mikey é "arrastrado" por Nicky, quen comanda as súas entradas e saídas segundo a súa propia paranoia e os seus caprichos. Esta relación co espazo comunica sen palabras o estatus de constante menosprezo e subordinación ao que Mikey é relegado na súa propia relación (un estatus no que Nicky se apoia para sentirse máis seguro), axudándonos a entender o resentimento acumulado de Mikey cara o seu amigo.

Responsable tamén da *Tarde de cans [Dog Day Afternoon]* de Sidney Lumet, non era a primeira vez que o director de fotografía Victor J Kemper capturaba criminais inquedos e vidos a menos, e amañase para encher a paisaxe visual de *Mikey e Nikey* coa mesma sensación de desesperación, cansanzo e banalidade. Coa súa maravillosamente apagada paleta de cores e os seus enfoques vacilantes, o filme síntese sucio e canso en cada un dos seus fotogramas. Calquera cousa que puidese ser branca nalgún momento está agora amarelada polo tempo e a suor; os rituais de masculinidade lévanse a cabo debaixo das sombras e os farois; é como se o propio filme tivese unha barba de tres días. [...]

O filme é circular: o seu final é unha inversión do seu inicio, coas súas dinámicas de poder invertidas, xa que Mikey ten agora o control sobre un espazo e o poder para negar a entrada a Nicky. Agárrase a este poder para rexeitar ao límite, igualando a violencia de Nicky petando á porta cunha barricada de cadeiras dentro. O horror, a traición, a rabia e o medo dos derradeiros momentos de Nicky están formados pola afrenta de que se lle negue a entrada a este espazo - e de que o faga Mikey, de entre toda a xente. É un derrubamento trágico, poético e perfecto: unha das moitas demostracións neste filme das habilidades como directora, a sutileza e a capacidade reflexiva de May.

CINECLUBE DE COMPOSTELA

ASOCIACIÓN

O Cineclub tenta ser unha asociación autoxestionada. Para iso, propoñemos unha aportación económica persoal de 5€/mes (3€ para estudantes e parados/as) cineclubedecompostela.wordpress.com [facebook.com/cineclubedecompostela](https://www.facebook.com/cineclubedecompostela) @cineclubedecompostela@gmail.com

PROYECCIONS

Todos os mércores ás 21:30 na Gentalha do Pichel (Santa Clara, 21. Santiago de Compostela) Entrada de balde | Bono-axuda: 1€



8 DE XANEIRO

Rompe o día
(Le jour se lève, Marcel Carné,
Francia, 1939, 93', VOSG)
Presentada por Nuno Pico

15 DE XANEIRO

A señorita Ogin
(お吟さま [Ogin-sama], Kinuyo Tanaka,
Xapón, 1962, 101', VOSG)

22 DE XANEIRO

Mikey e Nicky
(Mikey and Nicky, Elaine May,
EUA, 1976, 106', VOSG)

29 DE XANEIRO

NOITES BRANCAS, DIAS PRE-
TOS. PASSEIO POLO CINEMA
FINÉS
Programada e presentada por
Alberte Pagán