

Follas do Cineclube | 19/04/2023

FREAK ORLANDO
(Freak Orlando, Ulrike Ottinger,
RFA, 1981, 126', VOSG)

03

[Tirado de *Film Comment*, 11 de marzo de 2020. Disponible en: <https://www.filmcomment.com/blog/queer-now-then-1981/>]

“A beleza non é máis que o inicio do terror”. Unha afirmación xugosa e provocativa, e unha idea que semella unha conclusión cando se di no movemento final de *Freak Orlando*, un dos gozosamente indignos momentos de blasfemia histórica e narrativa de Ulrike Ottinger. No seu cinema, así como na súa fotografía, Ottinger interrogou as definicións canónicas de beleza e sexualidade, e esta épica da irreverencia monumental de 1981 chega ao seu climax coa representación pública dunha inversión de roles estética. Na derradeira de cinco encarnacións, a personaxe do título, en proceso constante de rexeneración, converteuse na chic “Madame Orlando”, a presentadora dun concurso ao aire libre no norte de Italia que coroa á Persoa Máis Fea do Ano.

A competición, descubrimos, é organizada pola Sociedade da Xente Fea, fundada no século XIX para animar ás persoas desesperadamente desagradables a casar entre elas, e polo tanto manter unha pureza visual moi subxectiva. Ataviada cun vestido de vinilo negro e vermello, e secundada no escenario polas “Coelliñas de Freak Orlando”, Madame Orlando presenta a unha serie de posibles candidatos: mozos vestidos de coiro e con muletas, delinquentes dancantes, traballadores da mina que teñen o descaro de rondar os cincuenta anos. Non hai ningún aspecto emocional en nada disto, non hai frustración nin ningunha resposta identificable: como pasa coa maioría do filme, o concurso é simplemente pompa, á vez maníaca e altamente estruturada. É a secuencia unha celebración da Outredade, ou unha mofa da celebración da Outredade, unha representación de como a diferenza en si mesma é algo a ser apropiado e mercantilizado como unha falsa festividade?

Os filmes de Ottinger están tan obstinados en rexeitar a súa inclusión en categorías sinxelas (mesmo dentro de subxéneros cinematográficos que se desenvolven no exceso) que é pouco probable que satisfagan a ninguén que busque directrices políticas simples. Aínda que ao longo da súa carreira Ottinger (unha directora do Novo Cinema Alemán que debería ser unha lenda do movemento)

nunca escondeu a súa propia identidade como lesbiana, a miúdo rexeitou as etiquetas queer para os seus propios filmes, comparando ese tipo de categorización con “ser gardada nun caixón pequeno”. Aínda que moito do traballo polo que é máis coñecida precede a creación dun cinema queer comunal, esta non é unha actitude sorprendente ou inusual, e podería ser compartida por Chantal Akerman. O eternamente heterodoxo Rainer Werner Fassbinder podería tamén terse enfadado ao ver os seus filmes metidos en caixas parecidas se vivise dabondo para velo: despois de todo, nunca tivo interese en ser membro dun grupo que non fundase el mesmo. É máis, o carácter queer da estética de Fassbinder semella tamén un síntoma ou reacción a un proxecto nacional de recuperación artística e filosófica; un brote radical do que el e tantos outros cineastas radicais e sexualmente fluídos estaban tentando conseguir no Novo Cinema Alemán: a aniquilación das fronteiras de toda a vida entre o alto e o baixo, o enfrontamento cunha historia recente que o seu país parecía absolutamente disposto a ignorar, e a reconstitución das preguntas sobre xénero e representación que estaban presentes na arte alemá antes de ser varridas no ascenso do Nazismo.

Ottinger, a filla dunha nai xudía que sobreviviu milagrosamente á guerra ao ser refuxiada polo xentil avó paterno de Ottinger, fixo filmes que cuestionaron todos os estándares sociais obrigatorios e que só trataron a guerra de xeito tanxencial e simbólico. O seu traballo existiu sempre, de forma inxusta, á sombra dos cineastas homes do movemento; en lugar do melodrama desafiante de Fassbinder, a histeria histórica de Volker Schlöndorff ou o kitsch voluptuoso de Werner Schroeter, Ottinger ofreceu o seu tipo particular de exceso, unha tendencia cara o barroco máis enfocada aos corpos e as texturas físicas. No seu libro *The New German Cinema*, Caryl Flinn escribe sobre Ottinger como unha figura esencial da tendencia cara ao camp do movemento, que ve como tradicionalmente considerado (de xeito equivocado) do ámbito dos cineastas masculinos: “Construír o camp só como un fenómeno gay masculino... aliméntase da crenza no cliché de que só a cultura gay masculina é visible ou está “fóra do armario”. O lesbianismo é dalgún xeito apartado a espazos interiores difíciles de atopar como os clubs só-para-mulleres ou as casas cheas de gatos”: así é como se falou a miúdo do seu debut de 1978, *Madame X*, un espectáculo pirata gay feminino. Os seus cadros, que poden conter pracer e horror, beleza e grotesquería a partes iguais, parecen existir fóra do tempo, condensando e colapsando eras, mesmo séculos, nunha especie de exceso operístico que flúe libremente. Esta atemporalidade é unha táctica poderosa nun movemento cinematográfico para o que a historia nacional recente era algo imposible de cuantificar ou algo co que era imposible reconciliarse. Á vista do que pasou en Alemaña a mediados do século XX, como pode a propia historia sentirse como algo que non vai cara atrás? E como pode alguén representar a progresión cara adiante do tempo sen un ollo cheo de prexuízos?

QUEER E ANTES E AGORA: 1981

MICHAEL KORESKY

A novela de 1928 de Virginia Woolf, *Orlando*, é unha fonte de inspiración acaída, polo tanto, para Ottinger: é un traballo no que o tempo é fragmentario, flexible e enteiramente teórico. O seu personaxe titular é unha figura de comportamento radical no físico e o emocional, capaz de saltar entre xéneros ao longo da historia, da Inglaterra isabelina á posguerra inglesa dos anos 20, cando o libro foi publicado. Calquera encarnación en pantalla do personaxe tería que ser necesariamente distanciada e evocada metaforicamente, como na adaptación de Sally Potter de 1992, con Tilda Swinton, un filme extravagante e fortemente encorsetado a un tempo. O filme de Potter, trasladándose sen esforzo entre épocas, mantivo a estrutura xeralmente lineal de Woolf, cando menos ata o reseñable final no que o tempo colapsa. Para *Freak Orlando*, Ottinger toma as ideas básicas do xénero maleable e o aparente viaxar do tempo (ou inmortalidade) do personaxe como un punto de apoio literario e non como unha base narrativa literal. Esta versión de Orlando (empuñada como a figura mítica do queer do século XX na que se converteu a personaxe de Woolf) non se preocupa pola idea de progreso ou de avance; Ottinger salta por aí a diferentes periodos temporais, dando a sensación de que a historia sucede toda ao mesmo tempo e non nunha liña recta.

Freak Orlando é a segunda parte do que normalmente se denomina como a "Triloxía de Berlín" de Ottinger, despois de *Billete de non retorno* (*Bildnis einer Trinkerin*, 1979), que utiliza unha variedade de técnicas de distanciamento (como a voz en off clínica e os cadros estilizados) para neutralizar o que podería ter parecido unha historia emocional e melodramática: unha fermosa muller, interpretada pola antiga amante de Ottinger, Tabeas Blumenschein, que decide beber ata matarse. Despois seguiu a quizais aínda máis barroca *Dorian Grey no espello da prensa amarela* (*Dorian Gray im Spiegel der Boulevardpresse*), unha parábola de ciencia-ficción de 1984 que referencia o lendario narcisista de Oscar Wilde para crear unha sátira delirantemente queer sobre a cultura das celebridades e o capitalismo, coa modelo andróxina Veruschka von Lehndorff no papel principal. Quizais a máis excesiva na forma, as cinco partes de *Freak Orlando* funcionan como un catálogo de impiedades cunha sensación de collage, xustapondo de forma vistosa a mitoloxía, o espectáculo histórico e a crítica ao consumismo contemporáneo.

Ottinger usa os mesmos actores para asumir múltiples papeis nas diferentes épocas do filme, especialmente a Magdalena Montezuma, hipnótica e de mirada intensa (quen aparece en papeis máis pequenos en filmes de Fassbinder, Schroeter e Rosa von Praunheim) interpretando os cinco Orlandos de xénero variable, e á gran Delphine Seyrig, Jeanne Dielman en persoa, que aparece como varias personaxes ao seu carón. (...)

O conto de fadas vólvese indistinguible da pompa histórica e a profanación mentres o filme segue o seu bizarro camiño a través dunha serie de momentos episódicos que amosan pouco respecto pola relixión ou a progresión narrativa de causa e efecto. Eddie Constantine fai un cameo como un santo que cae do seu pedestal xusto no momento en que unha acumulación de peregrinos autoflaxelantes (retratados como tipos sadomasoquistas con pantalóns de coiro) chega de *Freak City*, dándose lategazos ata a éxtase. Unha muller de dúas cabezas en traxe medieval canta unha paródica esaxerada dun canto fúnebre apocalíptico ("os peixes berrarán de angustia") fronte a unha vista industrial contemporánea. Unha figura crucificada e andróxina adornada con luces de Nadal suavemente brillantes, baseada na santa feminina católica Santa Librada [Wilgefortis], que foi castigada por deixar medrar unha barba para evitar casar, para o espectáculo para un número extendido, interpretado nun miañar estilo ópera-punk,

Calquera descrición da especie de desfile que é *Freak Orlando* vólvese necesariamente un listado de rarezas (monxes carretando polos con cabezas de bonecas!), aínda que segundo avanza, o filme vólvese divertido de forma máis rica, facendo sitio a un triángulo amoroso doméstico e satírico, no que un Mr. Orlando en traxe branco namora das siamesas dun circo pero só lle dá un anel de voda a unha (interpretada por Seyrig), antes do climático espectáculo anti-beleza. A historia é un circo en *Freak Orlando*. Síntese como un filme feito de sketches dunha *troupe* de artistas itinerantes. Se se emprega como un punto de entrada á obra de Ottinger, pode ser deliberadamente frustrante, a miúdo impenetrable, pero tamén totalmente representativo. Para a cineasta (que comezou na pintura, a fotografía e a performance en París nos 60, antes de queimarse e volver a Alemaña, onde traballou en galerías e outros traballos de comisariado e mesmo fundou un cineclub), o cinema é un recipiente para interpretar ideas e non para representar a idea de autenticidade doutra persoa. Dixo: "no cinema, non podes amosar as cousas "como son", tes que facer algo con elas, tes que condensar a realidade". *Freak Orlando* é o seu acto definitivo de condensación, un filme que parece sacudido polo shock do futuro mesmo ao tempo que existe nun pasado indistinto pero marcadamente queer. Véndoo lembreime variadamente das sátiras kitsch de William Klein, de Fellini, da Varda politicamente astuta de *Unha canta, a outra non*, do Buñuel d'A vía láctea, Jodorowsky, mesmo os Monty Python... pero ningunha destas referencias define ou fai xustiza á visión singular que ten Ottinger da metamorfose histórica, unha cousa de beleza pouco común.

CINECLUBE DE COMPOSTELA

ABR
2023

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 @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€

12 DE ABRIL

A CAÍDA DA CASA USHER
(The Fall of the House of Usher, James Sibley Watson / Melville Webber, EUA, 1928, 13', VOSG)

A CAÍDA DA CASA USHER

(The Fall of the House of Usher, Curtis Harrington, EUA, 1942, 10', VOSG)

USHER

(Usher, Curtis Harrington, EUA, 2000, 37', VOSG)

A CAÍDA DA CASA USHER

(Zánik domu Usherů, Jan Švankmajer, Checoslovaquia, 1982, 15', VOSG)

15 DE ABRILEN NUMAX

Sesión sorpresa na festa de 8º aniversario de Numax

19 DE ABRIL

FREAK ORLANDO
(Freak Orlando, Ulrike Ottinger, RFA, 1981, 126', VOSG)

26 DE ABRIL

CINCENTA
(Золушка [Zolushka], Nadezhda Kosheverova / Mikhail Shapiro, URSS, 1947, 84', VOSG)