

5 encuadres de los 60s neoyorquinos

Luciano Piazza*

Resumen:

Este trabajo se centra en cinco fotografías o fotogramas que arman un relato de las relaciones entre artistas norteamericanos y latinoamericanos en la década de los 60 en Nueva York. Esas escenas, construidas por medio del encuadre, en tanto posibilidad de hacer visible un campo intelectual sin posiciones encontradas, serán leídas rearmando un contexto cultural y político sustraído.

Palabras clave:

Encuadre – 60s – Documental experimental – Nueva York – América Latina

Abstract:

This paper focuses on five photos or frames which put together a narrative on the relations between American and Latin-American artist from the sixties in New York. Those scenes, constructed through framing –understood as a possibility of making visible an intellectual field without confronted positions– will be read based on the cultural and political subtracted context.

Key Words:

Framing – 60s – Experimental Documentary – New York – Latin-America

La comprensión más elemental del encuadre implica una operación en ambas direcciones, tanto hacia la inclusión como hacia la exclusión. La construcción retrospectiva de los 60s permite transitar ciertas tensiones políticas que en la imagen pueden aparecer como narrativas reconciliadas. Si “una época se define como un campo de lo que es públicamente decible y aceptable” (Gilman 2003: 36) y una ciudad como un nexo concentrado de cosmopolitismos diversos y por momentos irreconciliables, el encuadre —como perímetro o artefacto de la visualidad— ejerce una delimitación y cristalización de lo “visible” o de lo que se puede *hacer* visible en una determinada época y geografía histórica. Un encuadre a la vez aspira a ser una ficción del campo visual, como un “destello”¹ fragmentario de una narrativa ya no del todo comprensible.

1. Montealegre – Warhol – Peña



La imagen fue tomada por el fotógrafo chileno Marcelo Montealegre durante el rodaje de la película **** (*Four Stars*) de Andy Warhol. En el centro del cuadro hay una cámara Auricon montada sobre un trípode. Se trata de una cámara 16mm que graba sonido directo a una cinta magnética, que permite registrar sonido sincronizado. Warhol la compró en 1964 para incluir sonido en sus experimentaciones fílmicas. La casa modernista que aparece entrecortada detrás de ellos

¹ Seguimos, en este caso, el uso de “encuadre” del campo visual de Judith Butler en *Frames of War*, quien se vale de la noción de “destello” de Walter Benjamin, y del contexto de relevancia política de la recepción de un encuadre de Susan Sontag.

pertenecía al artista cubano Waldo Díaz-Balart, el responsable de haber invitado a Warhol a rodar en East Hampton en el verano de 1967.² La simpleza técnica de la Auricon, usualmente utilizada en televisión y documentales, le permitió a Warhol desarrollar un escenario complejo de juego de poder entre sus “estrellas”. Su encuadre se transformó en una máquina de consagración entre personalidades muy talentosas para una vida ordinaria, pero sin persistencia profesional al momento de desarrollar una carrera extraordinaria.³ Se trata de un encuentro de magnetismos compatibles, la otredad latina-americana y la asimilación en su punto culminante del católico norteamericano. Tal vez la figura de Mario Montez, junto con Holly Woodlawn, fueron lxs latinxs que mayor tiempo en pantalla-Warhol recibieron. En el venezolano Rolando Peña, la figura de Warhol como productor total, provocó entre otras cosas, la inspiración para la fundación de la *Foundation for the Totality*, junto a Jaime Barrios, Juan Downey, José Rodríguez Soltero, Vicky Larrain, Carmen Beachart entre otras de las diversas diásporas del Sur.

2. Warhol - Denby - Malanga



Si Andy Warhol se consagró en los pasillos del rumor, la historia del chisme cuenta que hubo una gran batalla con otro gran maestro del murmullo en Nueva York –el poeta Frank O’Hara–. En 1963 en *Art Chronicle*, O’Hara escribió: “Algunos preconceptos en la imaginación quedan quietos en su mayor frescura (latas de sopa, páginas de periódico, señalizaciones de ruta) como un performance

² *Andy Warhol Makes a Film*: https://www.youtube.com/watch?v=gRhr_aWMr0

³ “They had star quality but no star ego – they didn’t know how to push themselves. They were too gifted to lead ‘regular lives’, but they were also too unsure of” (Warhol- Hackett 1980: 71).

de la secundaria de *El bosque petrificado*".⁴ Si esta referencia sardónica a la serigrafía de Warhol es lo que hacía público O'Hara, no cuesta imaginarse la acerbidad en la privacidad de la conversación de cocktails. El mutuo desdén conllevaba su inevitable contraparte –mutua fascinación.

Aparentemente en ese año Ted Barrigan, editor de *C: A Journal of Poetry* (1963-6), conoció a Warhol en una lectura de O'Hara. Se dice que allí Warhol filmó un retrato de O'Hara: dos o tres rollos de 100 pies en blanco y negro. Después de ese encuentro Barrigan le pidió a Warhol que diseñara la portada para *C: A Journal of Poetry*. Warhol armó una serie de Polaroids en las que parecía que Edwin Denby y Gerard Malanga se estaban besando. El deseo de O'Hara por ser él mismo el poeta deseado por Denby, venerado por su generación, produjo un escándalo de rumores en el ambiente literario-artístico de New York de la época. Según Gerard Malanga los rollos del retrato de O'Hara finalmente "desaparecieron" en el departamento de Warhol, como otro de los modos de encontrar revancha contra O'Hara.⁵

Es una pena que O'Hara no haya llegado a conocer las películas sonoras de Warhol, plagadas de conversaciones sin objeto. Si bien O'Hara con su método conversacional buscaba emular el método de la llamada "action painting", cuyo tono evidenciara "la mano del poeta" en acción, sus poemas se caracterizaron por el protagonismo de Nueva York personificada a través de un estilo conversacional de levedad aparente. Si se puede extender un punto de encuentro entre sus obras, ocurre en un método que pretende hallar su objeto de manera involuntaria: crear un discurso verbal o de imágenes en el que se filtre algo que está fuera de control para todos los participantes de la interacción.

Tanto Warhol como O'Hara fueron maestros de métodos que democratizaron sus medios. Su destreza técnica consistía en construir piezas que cualquiera estaría en condiciones de realizar. Pero uno podría argumentar que lo que los diferenciaba de "cualquiera" era el andamiaje simbólico social que, al contrario de horizontalizarlos, los colocaba en el centro de una escena. Los personajes del escenario social se sentían afectados por su presencia, a tal punto que empezaban a performar no para sus registros sean verbales, visuales, o audiovisuales, sino para ellos mismos. O'Hara lograba equiparar el *star system* de Hollywood con el estrellato del underground artístico, Lana Turner, Rachmaninoff o John Latouch se encontraban equidistantes en su dominio. Warhol, como diría Jonas Mekas, estructuraba temperamento, egos y personalidades (*personalities*) armando sinfonías de sonido, imagen y luz (Mekas 2015). Era un director de orquesta trabajando con los

⁴ "Some preconceptions in imagery stand still at their freshest (soup cans, newspaper pages, road signs), like a high school performance of *The Petrified Forest*" (Reva 1997: 18).

⁵ Ibid: 21. Gerard Malanga: "Frank didn't take Andy seriously, so this was Andy's way of getting back at Frank".

deseos y frustraciones de consagración. Sus estrellas tenían talentos difíciles de definir y casi imposibles de mercantilizar. La capacidad de producir a partir de la volatilidad de lo inestable es la maestría del productor como autor (James 1985). Y la herramienta más potente era la amenaza de que esa cámara podía dejar de mirarlos.

3. Barrios - Parra - Kitty

En el juego especular de consagraciones y homenajes en los 60s neoyorquinos hay un rincón latinoamericano especial ocupado por una película fuera de circulación, casi perdida en los archivos: *Homenaje a Parra*.⁶ La primera traducción de Nicanor Parra al inglés había sido publicada por City Lights, el sello de Lawrence Ferlinghetti, en el año 1960. Y en 1967 New Directions publicaba *Poems and Antipoems*. Ese mismo año el realizador chileno Jaime Barrios y Rolando Peña le propusieron a Parra filmar una entrevista y lectura en el departamento de Barrios. Su *Homenaje* puede también ser entendido como un escrache; tal vez por eso a Parra le gustó la película. La estructura es sencilla: en el centro de escena se encuentra Parra sentado en un sillón amplio y con funda de tela leyendo poemas, a su izquierda Peña, quien interviene de a ratos con alguna pregunta o comentario, y a la derecha de Parra también sentada, una joven rubia norteamericana, cuyo papel en la escena inicialmente parece equívoco. Tanto Peña como la joven están sentados en simples sillas de madera como si atendieran –o adornaran– el trono de una corte.



⁶ La única copia disponible se encuentra en The Film Makers Cooperative (<http://film-makerscoop.com/>).

Mientras suena la lectura de Parra, de sus artefactos, fuera de sincronía, la cámara juega entre primeros planos de Parra, la joven Kitty, Peña, un cuadro de Botero, un gato, la pared, y otros detalles. La atención de Parra está repartida entre ellos, y un público que se encuentra fuera de cámara, pero cuya presencia se percibe en la mirada de ellos tres. Pero a medida que avanza la escena Parra despliega su carisma hacia Kitty, la norteamericana que cada tanto interviene con una frase en inglés. Lo que entra y sale en el cuadro re-distribuye la atención concentrada en Parra. Parra la invita a Kitty a sentarse en el reposabrazos de su sofá. Circula un cigarrillo de marihuana entre los tres, y corta a un primerísimo plano de las manos de Kitty y de Parra entrelazadas. Los primeros planos de Parra y de Kitty se van perdiendo entre el público que finalmente aparece en la fiesta psicodélica en la que todos bailan *Rock and Roll*.

La cámara no tiene ninguna intención de presentar una idea del contexto, o de simular un interés por generar una empatía narrativa con el espectador. La película lo persigue a Parra como un voyeurista que mira una fiesta ajena. Pero al mismo tiempo ejerce el poder de la cámara, negarle el encuadre a la voz poética. El audio fuera de sincronía, desfasado a veces por tres segundos y otras veces por diez, genera una sensación de incomodidad permanente, y a veces impide entregarse a las imágenes. No sorprende que cuando la película se proyectó en Santiago en 1968 la crítica haya pensado que el audio estaba mal grabado: “Es un documental pobre, con sonido defectuoso y cámara demasiado estática”.

4. Mekas – O’Hara – Baraka

En 1958, una pieza de Jonas Mekas muestra a Frank O’Hara y Amiri Baraka (LeRoi Jones) en el Living Theater, el renombrado teatro experimental neoyorquino.⁷ La película es en blanco y negro. Tiene el movimiento típico de cámara en mano, cortes breves de los poetas leyendo, conversando, fumando y bebiendo, y el audio de Ginsberg leyendo “Sunflower Sutra” en 1960, también registrado por Mekas. Es un corto editado medio siglo después del registro, como parte de la presentación de Mekas de su obra para el público de la esfera digital. Es probablemente la única película que registre la amistad entre O’Hara y Baraka. Una alianza difícil de reconstruir, sobretodo porque se interrumpe con la muerte de O’Hara en 1966, un año después del asesinato de Malcolm X, suceso

⁷ Jonas Mekas. *The First 40. Poets at the Living Theater*, 3 min. 2 sec. <http://jonasmekasfilms.com/40/film.php?film=4> Incluyendo a Allen Ginsberg, Frank O’Hara, Ray Bremser, Le Roi Jones, Peter Orlovsky, esta película tiene lugar en el Living Theater en 1958. Sound: Ginsberg readings from “The Sunflower Sutra,” recorded in 1960.

que marca el inicio de la radicalización de Baraka.⁸ La cámara de Mekas, a pesar de estar poblada de estrellas, no tematiza las tensiones de poder, los equilibrios en la sed de atención. Incluso en los momentos en que se aleja de sus caras es en busca de una armonía inofensiva. Nunca los castiga con la privación del foco de atención. La tensión que hay en la imagen entre Baraka y O'Hara se construye retrospectivamente. ¿En que se fundaba su alianza? Habrían permanecido amigos, una vez que Baraka hubiera abandonado su nombre europeo, y radicalizado sus poemas en función de la tensión racial.



5. Young Filmmakers – Barrios

Al poco tiempo de llegar a Nueva York, a mediados de los sesentas, Jaime Barrios se convirtió en una figura integral, junto a Rodger Larson y Lynne Hoffer, de un taller de 16mm para jóvenes en el Lower East Side, parte del Young Filmmakers Foundation. El taller le proveía a los chicos los materiales para filmar, actuar, editar y proyectar sus propias películas. Las narrativas emergidas desde uno de los márgenes de Nueva York entraban por primera vez en el encuadre por cámaras operadas por sus protagonistas. La radicalización de Barrios llegó en 1973. El asesinato de Salvador Allende y la ola de exiliados interrumpieron sus indagaciones en el aspecto más formal del cine experimental. La mayoría de sus películas se encuentran sin restaurar, sin siquiera copias para visionar: residen –luego de varios traslados– en una bóveda de la biblioteca pública de Nueva York en Nueva Jersey.

⁸ Epstein, Andrew. *Beautiful Enemies: Friendship and Postwar American Poetry*. New York: Oxford University Press, 2006. Andrew Epstein hace el esfuerzo de reconstruir el lazo entre ellos en la época en que Baraka era editor de *Yugen* y publicó el manifiesto *Personism*.

Si en 1967 Barrios realizó *Homenaje a Nicanor Parra*, en 1983 registraría, al contrario, los vestigios de la casa de Pablo Neruda en *Neruda en el corazón*, obra terminada en 1993 por Pedro Chaskel y Gastón Ancelovici posterior a la muerte de Barrios, implicando un marcado cambio de alianzas en el viejo conflicto de la palabra poética entre los dos vates chilenos, y de afiliaciones, considerando la resonancia de Chaskel y Ancelovici en el campo chileno de cine militante. La tensión típica de las indagaciones de una vanguardia que se cuestiona la capacidad de relacionarse con una realidad política, en Barrios quedará pendiente de ser analizada hasta que re-aparezcan las películas de su primera etapa. En ellas se encuentra la clave de cómo Barrios logró consensuar las rupturas formales con un cine más directamente ligado con el activismo de su figura como chileno *exiliado*.



Bibliografía

- Butler, Judith (2009). *Frames of War: When Is Life Grievable?*, London, Verso.
- Gilman, Claudia (2003). *Entre la pluma y el fusil: debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*, Buenos Aires, Siglo Veintiuno Editores Argentina.
- Epstein, Andrew (2006). *Beautiful Enemies: Friendship and Postwar American Poetry*. New York: Oxford University Press.
- James, David E. (1985). "The Producer as Author". *Wide Angle: A Film Quarterly of Theory, Criticism, and Practice* 7.3.
- Mekas, Jonas (2015). *"Scrapbook of the Sixties": Writings 1954-2010*, Leipzig, Spector Books.
- Mekas, Jonas. *The First 40. Poets at the Living Theater*, 3 min. 2 sec. (Cortometraje)

Warhol, Andy and Pat Hackett (1980). *POPism: The Warhol Sixties*, Orlando, Harcourt.

Wolf, Reva (1997). *Andy Warhol, Poetry, and Gossip in the 1960s*, Chicago, University of Chicago Press.

*Luciano Piazza es un realizador y crítico argentino radicado en Estados Unidos. Estudió Letras en la Universidad de Buenos Aires, Escritura Creativa en New York University y Cine en el California Institute of the Arts. Ha colaborado con distintos medios literarios latinoamericanos. En su película más reciente *Las Vegas en 16 Partes* explora el brillo del deseo y el terror en la tradición audiovisual de Las Vegas. Actualmente trabaja en Los Angeles Filmforum en el proyecto *Ismo Ismo Ismo: Cine Experimental en América*.