

ENTREVISTA



Fotografía de Goyo Anchou por Wojciech Pús, de *New Queer Radicals*.

LA VERGÜENZA ES SER CARETA. ENTREVISTA A GOYO ANCHOU

Roo Gómez Marra

Universidad de Morón - Universidad Nacional de Tres de Febrero

(elle) es docente y traductore de inglés.

Actualmente se encuentra realizando su tesis de maestría sobre el lenguaje no binario y las identidades no binarias. Ha militado en distintos espacios cuir y sido referente ESI en distintas escuelas.

Contacto: rociofgomez@gmail.com

<https://orcid.org/0009-0002-8538-1318>

Goyo Anchou es historiador, docente y directora de cine guerrilla. Es, junto a Peter Pank, realizadora de *La peli de Batato* (2011), además de dirigir *Safo* (2003), *Heterofobia* (2015), *El triunfo de Sodoma* (2020) y *¡Homofobia!* (2024).

ROO: ¿Quiénes fueron tus influencias fuera del cine?

GOYO: Yo soy muy vieja, tengo cincuenta y pico de años. Mi adolescencia fue en los años '80s, en medio de la crisis del SIDA. Era muy claustrofóbico y, a la hora de una definirse como cuir (que ni siquiera era consciente del término), se agarraba de lo que podía. Generalmente esos referentes estaban en el ámbito de la historia de la cultura, entonces yo lo que hacía era buscarlos ahí. Oscar Wilde fue un referente hasta cierto punto, después tuve que buscar otros más disruptivos. Creo que un momento clave de mi pubertad fue leer la *Divina Comedia* (yo era muy católica) en una traducción quizás polémica de la colección de la revista infantil Billiken y enterarme de que, por ser homosexual, me iba a ir directo al infierno. Nueve años. Eso fue una divisoria de aguas que, por lo pronto, terminó con mi catolicismo.

Igual tarde o temprano me hubiera enterado de la actitud de la iglesia hacia la homosexualidad, porque poco tiempo después comenzó toda la crisis del SIDA de los años '80s. Y los principales referentes católicos, que eran la Madre Teresa de Calcuta y el Papa Juan Pablo II se pronunciaron afirmando que era un castigo divino por la depravación sexual. Eso casi que me empujó directamente hacia cualquier referente satánico que tuviera a mano. Así que era un joven adolescente satánico, lo cual yo creo que fue una actitud bastante sana. Porque en vez de querer auto destruirme, lo que hice fue empezar a destruir el sistema de valores. Creo que eso fue como una muestra de cordura, el satanismo adolescente.

Así que una muy buena referencia fue el satanismo. También toda la contracultura de los años '60s, que iba buscando de forma muy ansiosa en las enciclopedias de las bibliotecas municipales. Toda la cuestión de la *Factory* de Warhol, esa utopía preporno de

la liberación sexual de los años '60s para mí fue un referente muy importante, que no conocí más que a través de fotos y textos; porque eran películas que no podía ver, que las pude ver mucho después. Y cuando las pude ver, no me resultaron tan significativas como el hecho de saber que existían como una corriente contracultural cuando yo estaba buscando referentes que impugnaran la visión de la moral que me condenaba de antemano a una eternidad de lluvia de lava en el infierno.

Décadas más tarde tuve una reconciliación con la iglesia católica, pero después de haberme peleado doctrinariamente con un montón de otras búsquedas espirituales. Pasé por todos los palos. Pasé por el satanismo organizado. Incluso fui parte de la sección local de la iglesia de Aleister Crowley y siguen siendo amigos, muy amigos todavía. Aún quieren que vaya. De hecho, a le magister actual le inicié yo. Es gente a la que quiero mucho. El mal no está en esa iglesia satánica, sino en gente como Elon Musk o los títeres que nos gobiernan.

El satanismo fue para mí una cuestión contracultural, un poco como ser gótico, dentro de las posibilidades que yo tenía de acceder a una contracultura moral. Los textos Sade, que eran la impugnación absoluta de todos los valores morales, que implicaban el asesinato y la tortura y todo. Pero, a su vez, implicaban un reseteo de todo el sistema moral y donde ser homosexual era un valor más que una vergüenza. La vergüenza era ser básicamente un careta.

Todo eso a mí me resultaba muy divertido y adoptaba esa actitud satánica contracultural y ese deseo adolescente de destruir el mundo en vez de destruirme a mí. Era como el lugar que la pornografía ocupaba para muchos adolescentes; para mí estaban esos planteos contraculturales. Son como lecturas de adolescencia de auto afirmación y que ahora, ya siendo una vieja cascada, pienso que fue dentro de las posibilidades que tenía una de las actitudes más sanas; me afirmó frente a una sociedad que básicamente nos negaba, buscaba nuestra destrucción. Frente al *bullying* y todo eso fue como un pilar que

me dio una fortaleza interna muy grande, por lo menos hasta buscar mis oasis satánicos en otro lado, que básicamente fue el mundo del arte.

Me vine al mundo del cine, que era de los más caretas. Cuando me vine en los años '90s, era un espacio muy machista. Todavía lo es. Pero toda esta fortaleza contracultural que yo había desarrollado durante mi adolescencia me permitió plantarme frente al machismo del ambiente del estudio del cine y la práctica del cine en los años '90s de una manera muy desafiante, que me benefició, porque frente al desafío, el *bullying* es imposible. Si me venís a desafiar, bancátela, porque un vuelta vas a tener y vas a quedar como un pelotudo. Eran cosas que yo, ya cuando me vine a Buenos Aires, tenía muy resueltas gracias a todo este referente de la contracultura de Sade, de Warhol, de toda la antimoral organizada subterráneamente y de la cual finalmente yo terminé formando parte, porque nunca dejé de ser un paria. No se podían meter conmigo, pero tampoco sé hasta qué punto se querían meter conmigo.

Después quedé muy amigo de mucha gente con la que en un primer momento chocábamos por esta actitud desafiante. Mis mejores amigos que me quedan de esa época son homofóbicos, mata putos; yo soy el mejor amigo y no saben por qué. Yo tuve que actuar de manera muy desafiante. Como que no te pueden perseguir. Es como la clásica de cuando salís del closet, no te pueden hinchar más las pelotas. ¿Cuál es tu problema, tenés vértigo en el culo? Los sacás corriendo.

También tiene que ver con las películas que terminé haciendo, que son que son películas que de ninguna manera se pueden conformar dentro de lo que era la estructura general de la visión del cine. En su momento también era un ida y vuelta, porque de mi parte había un desprecio muy grande a todo lo que fuera la cultura establecida o los criterios de un buen gusto y se me hacían todos unos pelotudos. Más allá de mis amistades personales, dentro de todo el conflicto tenía la vocación de mantener intacta mi rareza. Mi propia rareza era una fortaleza, incluso en mis expresiones más mainstream, como *La peli de Batato*, que es un *talking heads*. Es un documental de entrevistas que, sin embargo,

no es demasiado convencional. Es todo un género el documental de entrevistas, se llama *talking heads*, cabezas parlantes. Cuando yo llegué a hacer *La peli de Batato* era un lugar común y lo sigue siendo; el *talking heads* es un género menor, un género televisivo.

Es diferente del documental de investigación, de seguimiento. Yo había trabajado en el Festival de Mar del Plata durante muchos años. Durante el último año que estuve, programé junto a un compañero, Pablo Mazzola, una sección específica de cabezas parlantes como forma artística en sí. Y para ir en contra de ese prejuicio, buscamos unas cabezas parlantes que tenían una forma muy radicalizada, muy diferente de lo que uno está acostumbrado a ver como cabeza parlante, en el formato televisivo estándar. Y justo después de eso vino un amigo a pedirme que desarrollara con él *La peli de Batato* y fue mi oportunidad de jugar con ese género. Y fue lindo, porque fue un éxito, aunque no era algo para lo que estuviéramos preparados. A mí me acababan de echar del INCAA por haber querido hacer una movida under y muy progre en el Artecinema de Constitución. Me había enfrentado con algunos bolsones de corrupción en el vínculo empresarial de la institución, suponiendo que la institución me iba a respaldar a mí; no me respaldó. Me echaron. Me dijeron que no iba a filmar nunca más en mi vida. Me bloquearon el estreno del Gaumont de *La peli de Batato*. Y a pesar de todo eso, fue un éxito. Fue el único éxito del público que tuve y llegó en el momento exacto para que me chupara un huevo que me hubieran rajado del INCAA, quienes pensaba que me iban a respaldar ante la gente contra la que había ido, que eran los corruptos (porque eran de los dos géneros), que fueron premiadas con ascensos. Me dijeron “nunca más vas a filmar” y mirá, fue un éxito. Afuera, no, pero acá fue maravilloso. Me iba a una fiesta de gente de circo en Barracas y pasaban escenas de la película. Era muy lindo, muy agradable. Y eso como que lamíó muchas heridas.

Aún así, a pesar del éxito con el público, al ser una cabeza parlante, era considerada como una película menor en el orden establecido, de lo que se piensa como buen cine. No lo considero así en absoluto y estoy muy, muy orgullosa de esa película. Y de ahí evolucionó

mi estilo, cuando me puse a hacer películas más subterráneas forzosamente, porque nunca más iba a tener acceso a ningún tipo de subsidio ni decreto de INCAA. Me sirvió para seguir trabajando, profundizando ese estilo.

El cine tenía un blog que todavía está, se puede buscar¹. Es como arqueología web, buscás “Artecinema Constitución” e incluso está el texto que escribí cuando nos echaron, porque habíamos hecho una re linda movida. Estábamos llevando a cabo una vieja idea que teníamos desde la época en que yo enseñaba en la FUC. Lo que queríamos era hacer una movida, que el cine no solamente fuera un sitio para sentarse a dar películas, sino que fuera un lugar de encuentro, un lugar para conocer gente, un lugar donde siempre estuvieran pasando cosas. Entonces siempre acompañábamos las películas con cosas; estrenábamos todas las películas que nos pedían, pero les decíamos “ponetela el hombro, hagamos algo, complementémosla con un número en vivo”. Hicimos cosas muy bonitas, como como llevar un quinteto de cuerdas. Todo muy performático terminó siendo, pero duramos cinco meses hasta que nos echaron a patadas.

ROO: Considerando que has escrito libros y dado clases en la universidad, ¿cómo vivías esa tensión entre la academia y tu disrupción, tu ser antisistema?

GOYO: Y, de manera conflictiva. El principal conflicto que yo tuve en mi encarnación académica, que fue hace casi 30 años, fue mi descubrimiento del cine guerrilla, de la historia, teoría y práctica del cine guerrilla.

Yo fui el último amante de Carlos Hugo Christensen. Lo conocí en un festival de Mar del Plata y bueno, tuvimos un romance. Yo quería hacer mi tesis sobre él. Entonces, Christensen no era tan conocido ahora, que se volvió un valor, está muy reivindicado. En los años ‘90s era un nombre enterrado. Era parte del *lore* de quienes estábamos investigando y viendo películas del cine argentino. Porque, cuando era chico, un amigo

¹ Blog disponible en: <https://espacioincaakm3.blogspot.com/>.

me dijo que era un snob. Para probarme a mí mismo que no lo era, me puse a estudiar cine argentino. *Basta de Warhol, vamos a estudiar cine argentino*. Y así llegué a Christensen, sin saber que era una loca maricona tremenda. Sí, Christensen tenía una sensibilidad muy, muy gay.

ROO: Muy camp, Safo es súper camp.

GOYO: Muy camp, sí. Más camp después de que hiciéramos nosotros su reedición. Que, por ahí hay gente que anda diciendo que está la lectura de que la película se entiende si Safo es una chica trans, pero nadie dice de dónde sale eso. Sale de nuestra versión de Safo, obvio. Éramos los primeros que lo hacíamos, pero bueno, así es la cultura subterránea. Los brotes salen por ahí y, cuando alguien lo repite, es como un reconocimiento, por más que no sepan de dónde sale. Sale de ahí, porque cuando yo lo hacía no era algo que nadie pensara. Pero bueno, yo tenía algo con Christensen y me lo voy a ver a Río de Janeiro, porque él estaba presentando un libro de poemas, *Poemas para los amigos*, donde me había dedicado uno. Me sentí muy, muy adulado. Él, cuando vio que yo llegué a la presentación, se puso pálido y dijo: “Bueno, perdón, si te ofende”. No, nada que ver. Yo llegué y se lo mostraba a todo el mundo. Yo tenía un poema y Mirtha Legrand otro, pero el mío era más quenchi.

Por entonces Christensen me había propuesto vivir con él, pero yo le dije: “Vamos a hacer una cosa intermedia: me quedo un mes en tu casa y hago un documental sobre vos”. Ahí un poco me cortó el mambo, me dijo: “Salí pronto de Río porque es una trampa mortal”. Así que me fui, pero antes tuvimos una última charla. Me contó muchas cosas. Y a la semana de volver a Mar del Plata me enteré de que lo habían encontrado muerto. Muerto de viejo. Así que fui literalmente su último amante, porque no creo que en esa última semana haya encontrado otro. Y esa era también la razón por la que no veía mucho futuro en ningún plan a seis meses, como yo le estaba proponiendo.

El chabón se murió a la semana siguiente. Pero, en ese viaje, lo que yo conseguí fue un libro que se llamaba *A ponte clandestina*, *El puente clandestino*, de José Carlos Avellar, que era un teórico brasilero que estaba historiando de manera integral todas las teorías de cine revolucionario latinoamericano de los años '60s.

Entonces se me cerró la puerta del documental de Christensen, pero de golpe se me abrió la puerta de la teoría de la vanguardia latinoamericanista. Y eso, para mí, fue una revelación teórica que me afectó toda, toda, la vida y toda mi carrera, y partió al medio mi vocación académica. Yo pasé de ser un curioso del cine clásico argentino a un kamikaze de *La hora de los hornos*. A *La hora de los hornos* yo la había descubierto mientras trabajaba en un programa de Canal 7, con material de archivo. Dentro del material, había una secuencia de *La hora de los hornos* que transcurre en el Centro Di Tella. Y yo me daba cuenta de que esa secuencia, que no sabía qué era porque no tenía título, respondía directamente a los postulados de la vanguardia situacionista que venía de estudiar en la FUC, donde mi profesor era Christian Ferrer, que era el que estaba introduciendo a Debord justo esos años en Argentina. Fue el primer editor de *La sociedad del espectáculo*, que también es otro texto muy fundacional de la forma de pensar una vanguardia para la última mitad del siglo XX o, ahora, para el siglo XXI. O sea, no pensar una película como algo que se proyecta y uno mira de manera quieta, sino como la oportunidad de convertirlo en una en una situación o de generar situaciones que van más allá de la pantalla. Entonces, esas dos cosas combinadas fueron lo que cambiaron drásticamente mi enfoque académico y yo me radicalicé muchísimo. Aparte eran mis primeros años como profesor y yo era muy joven. Cuando me despedí de Christensen, yo tendría 24; a los 26, como profesor de la FUC, en vez de dar trabajos prácticos, exponía la teoría de las vanguardias latinoamericanas revolucionarias y las bases de la formulación del cine guerrilla. Mi jefe de cátedra era tirando a conservador. En un principio fue simpático, pero después me impidió seguir haciéndolo, cuando le empezaron a llegar reportes alarmados acerca de cómo nos estábamos radicalizando.

Convengamos que la FUC se volvió un lugar teóricamente muy conservador. Terminó siendo muy ligado al esteticismo francés. Yo, en esos primeros años de la FUC, le estaba dando un componente mucho más del tronco italiano. La ruptura del neorrealismo para mí es más radical que la del esteticismo francés y entroncaba directamente con las formulaciones de la guerrilla latinoamericana. Básicamente, un sistema de inversión de valores estéticos que está hecho a medida para el desarrollo de una práctica audiovisual en una estructura social donde no hay un interés oficial de que eso se desarrolle, si no es de manera dependiente de la Metrópoli; el desarrollo autónomo de una cultura audiovisual es mucho más fácil que se dé si se invierte los valores estéticos a partir de la creación desde la precariedad estética. Y eso cambió absolutamente mi forma de hacer películas también, porque yo venía de hacer cortos muy esteticistas, y lo siguiente que hice fue Safo.

Sí, es crear a partir de la precariedad estética y es desprolijo; lo que importaba era la acción y, a partir de la acción, generar el lenguaje. Era la inversión literal de los valores estéticos.

ROO: Respecto de Safo, ¿grababan con un guion definido o improvisaban?

GOYO: Lo que hacíamos era que, durante la semana, una parte del grupo transcribía los diálogos de una secuencia. Y, durante el fin de semana, íbamos con esos diálogos transcritos a recrearlos en espacios públicos con la gente que encontrábamos ahí o que se prendiera para hacerlo. Sí, había un guion, que era la película, pero era la transcripción literal de los diálogos. Y a partir de esa transcripción literal, veíamos nosotros con los medios que tuviéramos a disposición, en un espacio público sujeto al azar, qué era lo que podíamos conseguir. Era muy divertido, porque era: “Vamos a generar situaciones y a documentarlo; a ver con eso qué es lo que se puede generar”.

Uno que siempre estaba ahí era Nico Zuckerfeld. Una de las primeras secuencias era: “bueno, vamos a ver si le podemos convencer a Peter Pank (que entonces era como una estrella under) de que haga de Safo por una noche”. Y Nico me decía: “No, es imposible

que te diga que sí, Goyo”. Y yo le decía: “Bueno, si Peter nos dice que sí, es que podemos hacer toda la película”. Y Peter nos dijo que sí. Fue en el teatro en el centro Adán Buenosayres de Parque Chacabuco que lo fuimos a agarrar antes de la función. Le dije: “Mirá, vamos a sacar una cámara, para que no te asustes, y te vamos a hacer una propuesta con cámaras”. Y, por ejemplo, a la cámara que estaba manejando Nico Zuckerferd no le funcionaba el visor, así que él no sabía qué era lo que estaba saliendo en la imagen. Y esa imagen que hizo Nico estaba toda mal encuadrada porque no podía ver, pero tenía buen sonido. Entonces es la que usamos al final cuando yo le estoy explicando a Peter el concepto. Sí, muy extrema, muy extrema. La película fue muy divertida y, después, para editarla, estuve dos años.

ROO: ¿Qué ambiente se generaba en el set?

GOYO: El ambiente tiene que ser básicamente de buena onda cuando la gente está laburando gratis. Si hay mala onda, la gente no vuelve, así que todos lo tenemos que estar pasando bien. Tiene que ser, en general, una experiencia enriquecedora. Cuando trabajas en el under es así. En publicidad, no. Te pagan un fangote, pero te maltratan y te basurean. Acá no. Y quizás ni siquiera haya agua potable, pero bueno, son cosas que después podés contar a tus nietes.

ROO: ¿Cuál es la parte de la creación de una película que disfrutas más?

GOYO: Ninguna.

ROO: ¿Y por qué lo hacés?

GOYO: Es un cáncer. La creación es un cáncer. Es un cáncer que crece dentro de una. No, es todo una tortura gigante. Ah, todo, todo. Hasta el momento de la presentación. Es un infierno. Pero peor es no hacerlo. Si ya a los nueve años, vos sabés que estás condenada al infierno, bueno, lo peor ya está. Así que vas eligiendo cosas, *¿qué es lo menos*

peor? Hacer películas. Yo creo que, en ese sentido, la condición de ser artista es muy parecida a la condición de ser cuir. Una no elige ser cuir, una elige qué actitud tomar. Quién elegiría serlo si es tanto más fácil ser un pelotudo y darte cuenta, cuando te moriste, de que tu vida no tiene sentido. O sí, que sé yo, por ahí son felices. Estoy hablando con la pedantería de mi adolescencia, pero es parte del orgullo de ser cuir. Y es parte de la fortaleza que uno genera dentro de sí para no matarse. O sea, ese es ese orgullo el que te ayuda a vivir, pero es una maldición que uno tiene tatuada en la frente. Es como el signo de Caín. Y ser artista es algo muy parecido.

Entonces, ¿qué parte disfruto? Ninguna, es una mierda. Hago películas que ve muy poca gente y circulan de forma subterránea. O sea, si no lo hiciera, para mí sería peor. Pero hacerlo es un garrón también. Hay momentos de gran exaltación y una tiene sus propias búsquedas compensatorias. Pero disfrutar, nada disfruto. Porque todo es un quilombo, todo genera problemas, todo puede salir mal siempre. Tenés que tener un estómago a prueba de úlceras. Pero eso uno se lo puede bancar sabiendo que, si no, estás negando tu propia naturaleza, que es mucho peor. Después hay que bancársela también, bancar la parada y no hacerse la boluda. Algo que decía Buñuel, que me parece maravilloso, es llevar las situaciones hasta las últimas consecuencias. No quedarse a mitad de camino. Porque es así como te das cuenta de la profundidad real de algo: cuando lo llevás hasta la última situación que lo puedas llevar, sobre todo si estás trabajando en la construcción de narrativas. Porque, si a vos en una narrativa te dan miedo las consecuencias de lo que estás haciendo, sos una boluda. También lo decía Bowie, *¿por qué no tomar riesgos en el arte cuando no está la muerte de nadie en juego?*

ROO: ¿Participarías de alguna película en un solo rol (como director, guionista, editor, etc.)?

GOYO: No, cada vez que lo intenté pasó alguna catástrofe. No quiere decir que no lo vuelva a intentar, pero cada vez que lo intenté tuve una catástrofe personal (no de que

quede mal la película). Estoy un poco supersticioso. Tampoco es que recibo muchas propuestas en este sentido y no respondo bien a las órdenes. Tiene sentido que no me lo pidan.

Sí me estuvieron pidiendo que participara de perfos, eso me encanta. La última que me pidió fue Bel Gatti, que estaba presentando una peli, pero yo justo no estaba, como que los planetas no se alinearon.

ROO: Hablaste de perfo y te quería preguntar de dónde salió la idea de agregarle perfos en vivo a *¡Homofobia!*.

GOYO: Qué buena pregunta, porque la película se completó ahí. O sea, la película tal como se vio las primeras veces, yo sentía que estaba incompleta, yo no estaba contenta para nada. Estaba muy torturado con cómo había salido y no podía afectar demasiado la película porque ya todo estaba terminado.

Entonces le fui sumando perfos. Y eso comenzó de forma muy natural, cuando la estrenamos el Gaumont. Fue la primera película que pude estrenar ahí. Perdido por perdido, lo intenté y salió. Entonces, para el estreno le pedí a Ale Berón, que es uno de los performers, que me hiciera una perfo, chiquita, para comenzar. Estuvo bien. Pero no estuvo tan bien. Ya la película en sí es medio performática, porque a la mitad se genera toda una cuestión con el espacio. Entonces, al estreno, invitadas por Ale Berón, había un grupo de chicas y chiques de una agrupación performática de Sociales, *Lo anatómico*, que venían de hacer un flashmob con canciones de Lali en la estación de Once. Y estábamos en la puerta del Gaumont hablando con amigos, diciendo: “A esto le falta una perfo en la segunda parte”, y a medio metro estaban las chicas de *Lo anatómico* y les pregunté: “¿Chicas, quieren venir mañana a hacer una perfo?”.

Al otro día vinieron y empezamos a hacer como una perfo, fue muy raro. Al día siguiente no podían venir porque era todos los días de una semana, pero yo no podía dejar que la película se proyectara sin perfo. Una vez que la película la tenía, era como que se

transformaba en otra cosa. Así que yo me inventé un vestuario y salí a hacer una perfo. Y fue muy diferente, porque yo no me iba a poner a hacer cosas como el ballet que hacían las chicas. Saqué del fondo de un placard un traje ritual de cuando estaba en la Iglesia Satánica y, con una especie de embudo, hice un sombrero, agregué unas luces de bicicletas, me paré delante de la gente y me la puse a mirar fijo.

Magia, fue mágico. Al día siguiente, las chicas de *Lo anatómico* podían ir, así que combinamos todo. Fue todo muy lindo porque es como que la película se convirtió en otra cosa; para mí ahí comenzó a funcionar. Es como este concepto de la creación constante, no sabés cuándo termina el proceso de creación de una película. Y no es placentero, claro, si fuera placentero, no lo harías. Te quedarías rascándote la panza y con la depresión de no hacer nada. Si estuviera todo bien, una se quedaría quieta, pero una quiere mejorar. Así llegué a lo que fue la forma final de la película, que fue con perfo durante la segunda mitad.

Las chicas de *Lo anatómico* pudieron estar solamente en el Gaumont, pero yo ya había desarrollado la perfo de manera tal que yo solo tenía un traje performático para acompañar la película a donde fuera y, desde entonces, no se exhibió sin perfo, porque ya es ir yo con mi trajecito y mi sombrero. Cuando tenía que cruzar la frontera quizás no iba con el sombrero de lata, porque tenía miedo de que me hicieran problemas en la Aduana, pero conseguía otro de cotillón, y así lo hice en la Habana y en Rotterdam.

Después estuvo el Festival Contracampo, en Mar del Plata, y como que entre un festival y el otro, teniendo la experiencia del Gaumont en el medio, fue la primera función que salió bien. Además estaba con un pibe marplatense que tenía puesta una cabeza de vaca, dando vueltas. El pibe era el vendedor de la librería donde se hacían las charlas a la tarde. Y con esto me quedé tranquilo de que encontró su forma. También le hice otros cambios a la película en relación a la proyección de Bafici: le cambié el diseño del espiral, se la hice como psicodélica, y le corrí los subtítulos para que no taparan el ojo del espiral. Le hice dos juegos más, le cambié el espiral por uno con un dibujo un poquito más orgánico, y

se va acelerando la velocidad de giro. Porque es media hora sin acción. Entonces, hay que tener una forma de marcar el tiempo, porque yo sé que faltan dos minutos, pero la gente que está sentada no sabe.

ROO: Estaba el *timer* también.

GOYO: Lo puse para esta versión de Contracampo y generó suspenso. Una piba decía: “Lo del timer funciona porque yo tenía la angustia de saber si va poder terminar de decirlo antes que se acabe el tiempo”. Y sí, claro, si lo agregué después.

Y es eso, que la película es una cosa viva que nace en la proyección pública. Hacer una película para guardarla en tu casa o mostrarla solamente a amigos es un aborto. El momento en que vive la película es cuando se genera la situación con la gente en la sala y tiene que ser gente que no haya participado de la película. Eso genera momentos de mucha exaltación, cuando sale bien. Pero a su vez es todo muy pendular, no sabés qué se va a disfrutar, qué no. Los grandes momentos de exaltación que se disfrutaban los compensás con los grandes momentos de angustia. Porque todo cuerpo proyecta sombra. Entonces la gran exaltación de felicidad que sentís es porque lo que vos pensabas que estaba saliendo mal, de golpe salió bien. Y eso te genera un momento de felicidad muy intensa que llega hasta el punto de ser angustiante. Como la contradicción de la felicidad, *mucha felicidad no puede ser, me va a partir un rayo*. Es como una frase de Nietzsche, *un árbol que crece muy alto está pidiendo un rayo que lo parta*. No puede ser, estoy demasiado feliz, me va a partir un rayo, me va pisar un colectivo, va a venir alguien y me va a romper el corazón otra vez.

Pero peor es el infierno de la *Divina Comedia*. Después la leí en italiano y es diferente. El problema era la traducción de Billiken. Eso que yo leí a los nueve años era una mala traducción de algún decebrado del Opus Dei que lo publicó. El matiz medieval de Dante era diferente. Después lo he charlado con gente de la iglesia. Está bueno sanar las heridas de los nueve años; pero a pesar de haberlas sanado por una mala traducción de la *Divina*

Comedia y por el hijo de puta de Juan Pablo II y la Madre Teresa de Calcuta, la estructura general de mi máscara social es ir a quemar el Parlamento de Nepal, la alegría de la revolución francesa; no es concordia, felicidad, orden. Es quemar el orden social y crear un mundo nuevo.

Son heridas que han sanado y que han sido muy relativizadas con el paso del tiempo. Son fortalezas que una construye para no autodestruirse. Siguen estando ahí porque, o sea, quizá la tentación de la autodestrucción está siempre a la vuelta de la esquina. Las cosas que han funcionado también una dice: “Bueno, las dejamos ahí porque siempre es preferible querer quemar el mundo a querer quemarse a una”.

ROO: Cambiando de tema, ¿considerás *El triunfo de Sodoma* posporno?

GOYO: Sí, claro.

ROO: ¿Te interesa seguir explorándolo?

GOYO: Hace un par de días tuve una charla muy linda con una de las performers de *El triunfo de Sodoma*, Maru Marcet, que también está en la última película de Albertina, que estaba haciendo producción posporno y nos sentamos a charlar un rato. Creo que el posporno, si no es revisado constantemente, está cayendo en una trampa. Y esto lo sé por hablar, no tanto con la gente que hace posporno acá, que no sé cuánta gente queda (bueno, Maru sí, por ejemplo, está sacando una). Pero por lo que está pasando con los circuitos de exhibición de lo que es el posporno en Europa, el Festival Porno de Berlín, el *Hacker Porn* de Roma. El Festival Porno de Berlín, por ejemplo, fue algo creado por Jürgen Brüning, el productor de Bruce LaBruce, el origen de todo posporno. Jürgen Brüning dejó de dirigir el Festival Porno de Berlín hace ya un par de ediciones. El *Hacker Porn* me contó Maru Marcet ayer que el director Lucio Massa está pensando en matarlo porque siente que el posporno está cayendo en una trampa esteticista y despolitizada, convirtiéndose en un porno de calidad para evitar sentimientos de culpa al consumirlo y

que se está vaciando de su posible valor revolucionario. Lucio Massa fue una de las personas que en el Festival Porno de Berlín estaba en el jurado y que nos dio a *El triunfo de Sodoma* la mejor película y después en su festival también le dio el premio a mejor película. Y lo que me estaba contando Maru, de lo que se quejaba Lucio, es que esto se llamaba *Hacker Porn* por una cuestión contracultural de destrucción de los valores de consumo de las sociedades. Ese era el sentido del *Hacker Porn*. Y que se estaba encontrando con que la producción de lo que en un momento se llamó posporno se estaba convirtiendo en un material de consumo de lujo para élites privilegiadas.

Eso es algo que a mí, por supuesto, también me molesta muchísimo porque, cuando yo me pongo a hacer posporno, me pongo en parte porque estaba viendo lo estaba pasando acá en Buenos Aires y me parecía que era súper copado, en el sentido de que volvía a una situación de prepornografía industrial, de premercantilización del sexo, que era algo que decía Ultraviolet, y esto lo entronco con cómo todo el ambiente de la *Factory* de Warhol había sido muy formativo; no verlo, pero sí leerlo y saber que existía. Y dentro de la *Factory*, había experiencias fundacionales de registro de sexo explícito. *Blonjob* es una película de sexo explícito que sigue siendo bellísima.

Yo recuerdo un festival de Toronto en el que estaba re deprimida porque todo me parecía una mierda, industrial, y que de golpe fui a una exposición fuera del Festival en una galería de arte de Warhol. Y había un monitor con *Blonjob* y me lo quedaba viendo. Y es sexo explícito. Tenía que ver con un clima de liberación sexual y hay algo que decía Ultraviolet, mucho tiempo después, en los años '80s, en sus memorias; como una sensación de tristeza, de melancolía profunda, que muchas de las herramientas que ellos habían reivindicado, o detrás de las que se habían embanderado como formas de liberación, habían terminado siendo muy destructivas. Y citaba las drogas y la pornografía. Que aquello que ellos hacían en los '60s como una forma de liberación de las conciencias y de reforma de la sociedad, 20, 30 años después, se habían convertido en mecanismos de una opresión diabólica. Y que eso, a ella, como superviviente de los años '60s, era algo que la

llenaba de mucha melancolía; saber en qué había desembocado esa promesa de felicidad. Y cuando hubo toda esta irrupción de la actividad pospornera a principios de los años dos mil era cuando yo estaba empezando a hacer *Heterofobia*; yo todavía estaba vinculado con el Artecinema y ahí hicimos las primeras exhibiciones posporneras; yo me quería poner, yo quería ser parte de eso.

De hecho, yo pongo una escena de masturbación explícita al principio de *Heterofobia*. Dentro de lo que es el posporno es muy poco, pero eso fue lo que corregí con *El triunfo de Sodoma*, que sí es bien pospornera. Y después, ya con *El triunfo de Sodoma* hecha, me pude poner en contacto con todos los circuitos establecidos de lo que es la pospornografía. Aunque el epicentro de la pornografía es el *Festival Porno de Berlín* y ellos no quieren hablar del término posporno. Es como que comienzo a notar el contraste entre lo que podemos plantear nosotros desde una sociedad que necesita claramente una revolución, como es la nuestra, una revolución de independencia, a lo que pueden producir sociedades opulentas y decadentes como las europeas. Es una conclusión muy parecida a la que me contó Maru Marcet que está llegando Lucio Massa con el *Hacker Porn*. A partir de eso, uno de los mejores amigos que me hice en el festival porno de Berlín es un polaco, Rafal Zwirek, que ha sido el fundador del *Festival Posporno de Varsovia*. Y ahí *Sodoma* fue la película de apertura. Se dio una situación muy graciosa con procesiones de gente haciendo cosplay de Jesucristo y flagelándose y diciendo que íbamos a ir al infierno.

Pero incluso este año, que fui a Rotterdam, me enteré de que iba a estar Zwirek en el Festival de Cine Posporno de Amsterdam. Cuando yo fui al festival de Berlín, Zwirek estaba pensando en hacer en Polonia un festival de cine post porno, la gente de Amsterdam lo reconocía como la inspiración de que ellos hicieran su propio festival. Entonces, en el lapso de cinco o seis años se han generado hijos y nietos, es algo muy vertiginoso.

Lo que yo vi del festival posporno de Amsterdam es hiperconsumo. Me sentí muy vieja. Nos juntamos a charlar una noche con Zwirek en la fiesta de clausura del festival posporno y él también se sentía vieja, y su forma de evitar la autodestrucción era estar tomando antidepresivos. Yo fui testigo cómo todes eses pendejes lo reconocían como su inspiración. Y él, a su vez, me decía después: “Pero mi inspiración fuiste vos”. Yo no, la película revolucionaria pospornera, eso que le falta al posporno europeo y es algo que no debería perder la práctica de un posporno en un territorio como Argentina. Frente a un planteo verdaderamente guerrillero, verdaderamente consciente de las raíces de la práctica del cine guerrilla, la creación de situaciones para afectar una realidad de una forma revolucionaria aplicado a la representación sexual que se convirtió en una forma de opresión tiene posibilidades revolucionarias riquísimas, que el circuito institucionalizado del posporno en Europa ha ido perdiendo, o quizás ni siquiera tuvo.

El problema es que *Sodoma* acá no se puede pasar. La pasé en el Asterisco en una función clandestinísima. *Homofobia* es más tranqui. Es más amable también. Tiene un montón de deconstrucción de la heterosexualidad, bastante radicalizada. Pero lo que tiene *El triunfo de Sodoma* es la necesidad de compromiso con la gente que participó en las performances. Y esto es lo que charlaba el otro día con Maru. Hay una diferencia de fondo entre lo que es el porno industrial y lo que sería el posporno o el porno militante. Que esto que vos estás haciendo acá, esta exposición de tu cuerpo en un acto sexual que va a estar grabado y reproducido delante de no sabés quién, vos no lo hacés por la guita, lo hacés por una cuestión de micropolítica, o de macropolítica, por una cuestión política.

Entonces, cuando vos estás armando el sentido de la película, la película no tiene que traicionar la razón por la cual se generó esa perfo. Y eso era algo que a mí me desvelaba cuando estaba armando *El triunfo de Sodoma*, pensando también en el lema de Luis Buñuel, *no quedarte a mitad de camino en los planteos de las situaciones*, sobre todo porque estás trabajando con una narrativa. Es llevarlo hasta el extremo absoluto de las consecuencias de los lemas que estás proponiendo; es una película, no estás matando a nadie. Sin

embargo, el horror que ha causado esa película. Ni hablar de los amigos machirulos de los años '90s que han salido corriendo de la sala de cine pensando que los íbamos a castrar. Incluso Jürgen, en el festival de Berlín, en la presentación me decía: "No, no tenemos que castigar a los heterosexuales". ¡Es una película! Un poco como *Raspberry Reich*.

Tuve muchas muchas críticas de feministas muy cercanas. Diciendo: "Vos no podés proponer esto porque vas a generar una caza de brujas, vos no podés proponer esta incorrección política porque estás echando a perder todo nuestro trabajo. Pero es una ficción. Ha sido muy polémica en muchos sentidos. Es muy extrema y, por supuesto, estoy orgullosísima, por todas esas mismas razones, de esa película. La tibieza no es un valor que yo reivindique. En la película estoy llevando al extremo las consecuencias de las cosas que se están planteando en un plano de ficción. Si la ficción no sirve para plantear las cosas que en la que en la realidad, si las hicieras, te meterían preso, ¿para qué existe la ficción? Ahí está de vuelta toda la cuestión de las lecturas sadianas en la adolescencia. Las críticas a los libros de Sade eran que justificaban los campos de concentración. No, son libros, es un trabajo de imaginación, no está matando a nadie. Es un tipo escribiendo en una cárcel. Vos en tu mente sos libre de cualquier cosa. La libertad mental es fundamental. En toda esta cuestión de la micropolítica y de las batallas culturales (que es un término que aborrezco), de las luchas por los símbolos, yo creo que la libertad de la imaginación es algo que tiene que ser irrenunciable. Y es muy estimulante y potencialmente revolucionario.

Ahora, si yo volvería a hacer posporno, no lo sé. Yo no sé qué es lo próximo que voy a hacer.

ROO: Esa era mi próxima pregunta, si estabas trabajando en algo.

GOYO: No sé qué es lo próximo que voy a hacer. Yo le debo muchas películas a mucha gente, porque todos para mí han trabajado de forma gratuita con la esperanza de que siga haciendo películas con ellos y con ellas.

Así que hay mucha gente que, si no hago una próxima película, voy a morir defraudándolos. En este momento me está pesando. Sin embargo, estoy en un momento donde no sé hacia dónde ir. Tengo un proyecto en carpeta, con imágenes grabadas, pero estoy pensando.

De estas preguntas que me hago constantemente surgen respuestas como que ser artista es una maldición tal como ser cuir. Y voy a tener que hacer algo para no morirme. Pero es algo que por el momento no estoy pudiendo resolver.

Sí estoy leyendo mucho. Tuve una especie de epifanía latinoamericanista comparable a la que tuve en los años '90s con el texto de Avellar y encontré a un brasileiro de Belo Horizonte, Victor Guimarães, que está dando teoría latinoamericanista. Estuve explorando y encontrando referentes y ejemplos desconocidos y paralelismos y primos lejanos que, por supuesto, desconocía y que son como inspiraciones; incluso posporneras, preporneras. Toda la escena del Boca do Lixo paulista que yo ya la conocía porque había sido parte de mi inspiración con Christensen. La producción *softcore* brasileira del barrio Boca do Lixo de San Pablo, que es como si Constitución tuviera una movida cultural. Hacían películas pornográficas *softcore*, un poquito más jugadas que las de Armando Bo, porque se veían pijas. Sexo explícito. Sin ningún tipo de apoyo estatal, pero con lenguaje disruptivo y mensaje revolucionario. Brasil, años '70s, en la dictadura. Y también estoy revisitando el cine cubano revolucionario, que sólo había estudiado en teoría en los '90s, pero del que ahora puedo acceder a las películas y a más textos.

No sé qué voy a hacer. Algo tengo que hacer, pero no puedo seguir haciendo lo mismo. Me gustó mucho lo de hacer comedia con *Homofobia*. Lo de generar personajes con sombras. Me gustó mucho que la gente se riera. La gente se reía mucho, eso me encantaba, todos los chistes entraban, uno atrás de otro; que era algo que no pasaba con

El triunfo de Sodoma. Con esa me sentía frustrado a veces, la gente se preguntaba: “Pero, ¿este pibe está loco o es su sentido del humor?”. Bueno, las dos cosas, pero con *Homofobia* me saqué las ganas de que la gente se riera. El dibujo de personajes, cosas que no había hecho antes e hice en la primera parte y que sentí que me salieron bien. Pero tampoco voy a hacer una película mainstream.

ROO: Para cerrar, te quería preguntar si hay algune realizadore argentine actual que te interese.

GOYO: La cosa es que me tengo que poner al día. Yo tengo el pecado de la autoabsorción. Estuve mucho tiempo programando cine argentino, en el Festival de Mar del Plata, ocho años; y ahí tenía que ver todo. Así que cuando dejé de programar cine argentino, dije: “Nunca más”. Aparte mucha de la gente que empecé a programar yo cuando no programaba nadie empezaron a ser los nombres importantes. Después, salvo casos excepcionales, no volví a ver sus películas cuando no tuve que trabajar con ellos, pero sí miraba con alegría que esa gente que yo había introducido hiciera carrera. Campusano, Cohn/Duprat, Lucía Seles. Bueno, un par de películas de Lucía vi porque yo a Lucía lo amaba. Tenía un amor platónico muy profundo por él (varía sus pronombres). Se llamaba entonces Rocío Fernández. Lo adoraba. Me alegré mucho de que la haya pegado, pero muchos años después.

Y ahora estoy intentando promover un poco la película que hizo Maruja Bustamante, *Tencha reina*. Fue apertura de Asterisco el año pasado. Genera una utopía donde el valor hegemónico, la belleza, es la obesidad. Entonces, ella es la princesa de toda belleza y tiene un hermano malvado que la envidia; es muy gracioso, siempre está complotando por envidia, porque ella es gordita y bella y él es flaco y feo y contrahegemónico.

ROO: ¿Y de otros lados?

GOYO: Estamos armando como una liga de cuirs radicalizados a nivel internacional. Todavía no lo lanzamos, *New queer radical*. El problema es que estamos armando el website todo en inglés. Yo me di cuenta, porque le recomendé a Maruja esta grupa y, después de muchos meses de insistirle, me di cuenta de que Maruja no habla inglés. Claro, suponemos que todos hablan inglés y está todo en inglés. Es un flash, porque de todo el grupo que armamos, ninguno usa el inglés como idioma nativo. Hay un polaco, un alemán, una chica trans de Lituania. Pero no sabemos qué hacer. Hicimos un manifiesto, estuvimos un montón. Después empezamos a sumar gente, hay una polaca divina que tiene como 70 años y hace posporno. Ahora hizo una película nueva que entra Rotterdam y también aceptó entrar al grupo.