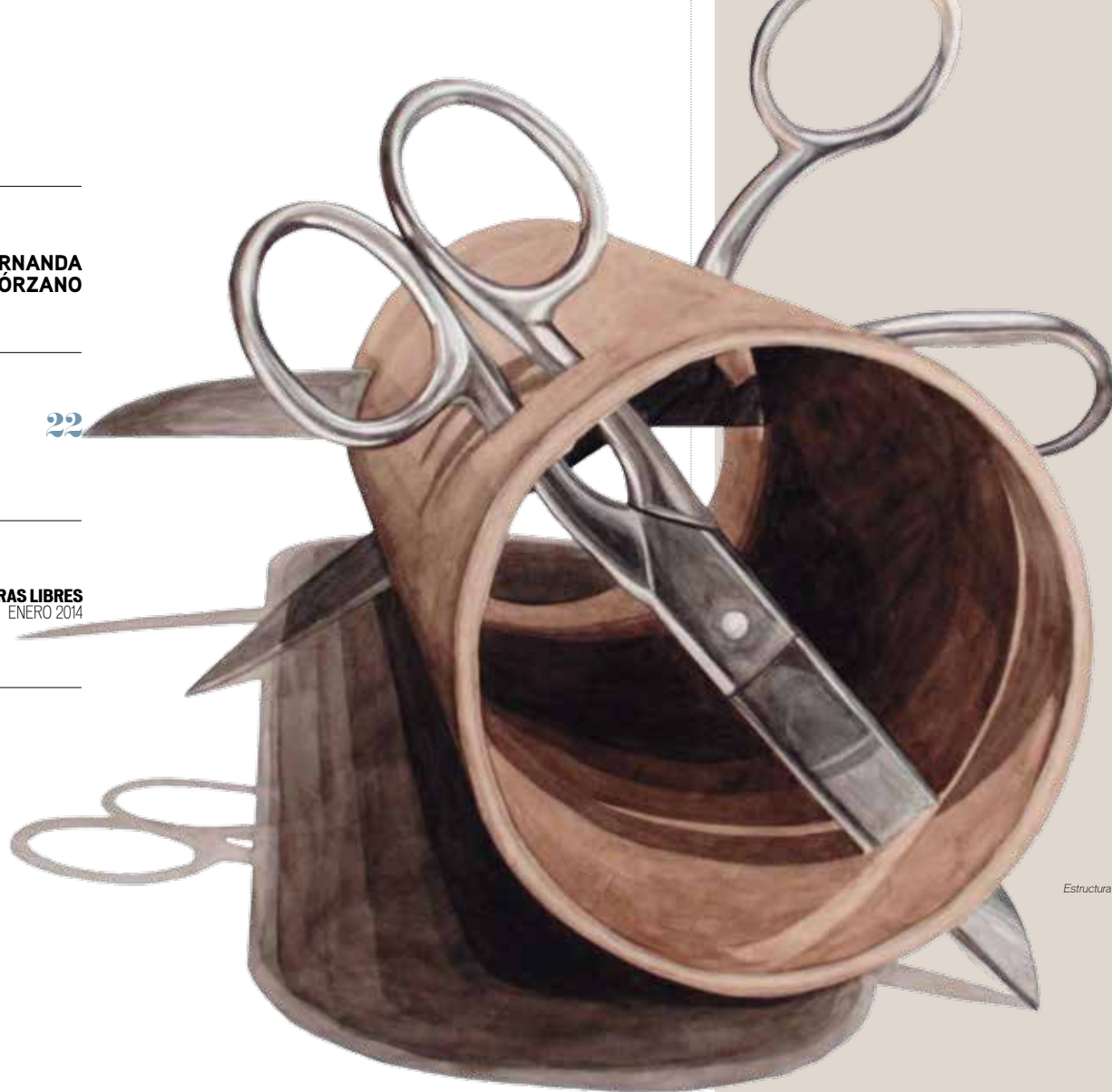

FERNANDA
SOLÓRZANO

22

LETRAS LIBRES
ENERO 2014



Estructura 20, 2012.

¿Quién fue Pauline Kael? La crítica de cine más influyente del siglo xx. Amada u odiada. Gustaba del cine que subvertía la comodidad del público. ¿El cine es entretenimiento o arte?, le preguntaban. “Todo arte es entretenimiento, si no, ¿qué es? ¿Castigo?”

Pauline Kael: sin miedo al cine

FERNANDA SOLÓRZANO



ebilitada por el Parkinson, la crítica de cine Pauline Kael pasó sus últimos años de vida cumpliendo los caprichos de su nieto Will. A Pauline le molestaba que sus padres insistieran en interesar al niño en ir a museos: no lo dejaban crecer. A su lado, Will pasaría horas enteras viendo las películas que le gustaban: documentales sobre hoyos negros y cintas de Bruce Lee. Más adelante se obsesionaría con *Corazón valiente* y *El último de los mohicanos*. Kael siempre había presumido de nunca ver dos veces las películas que reseñaba. Ahora se sabía de memoria los diálogos de Mel Gibson y los repetía con su nieto.

Para hablar de Pauline Kael se recurre con frecuencia a adjetivos superlativos. La mayoría de los diccionarios biográficos la describen como “la crítica de cine estadounidense con mayor influencia de las últimas décadas”. Sus doce libros publicados —uno ganador del National Book Award—, un total de once mil reseñas, una generación de críticos conocidos como “los *Paulettes*” y el hecho de haber coronado a un puñado de directores (y truncado la carrera de otros) dan sostén a la hipérbole.

Que Kael fomentara en su nieto la pasión por épicas sangrientas no era un desvarío. Lo que los padres del niño veían como un atentado en contra de su formación estética, Kael lo consideraba indispensable para formarse una sensibilidad propia.

“Se necesita una inteligencia, un sentido de discriminación y un gusto extraordinarios para aplicar cualquier teoría a las artes”, escribió en “Círculos y cuadrados”, el ensayo de 1963 que la convertiría en uno de los polos de la crítica de su país. El otro sería Andrew Sarris, que el año anterior había publicado “Notas sobre la teoría de autor”. La interpretación que hiciera Sarris del método de análisis creado por los críticos de *Cahiers du Cinéma* enfureció a Kael, quien lo acusó de convertir la teoría en “una fórmula rígida”. Kael citó párrafo por párrafo las “Notas” para probar que la fórmula propuesta por Sarris se basaba en contradicciones, vaguedad y esnobismo.

A la noción de que la destreza técnica volvía reconocible a un autor, Kael respondía que la grandeza de un cineasta consistía en buscar su estilo aun si esto violaba las reglas de la buena técnica. Sobre la idea de la *distinguidad* en la personalidad de un cineasta decía que a menudo las peores películas de un director son aquellas en las que usa sus trucos de siempre. La cereza del pastel era la afirmación de Sarris de que todas las películas de un autor, incluso las que hacía por encargo, contenían un “significado interior” donde podían reconocerse las huellas del cineasta, a través de las tensiones entre su personalidad y su obra. Kael alegaba que el término mismo era una redundancia y que solo servía como una justificación de los críticos para alabar malas películas de sus directores consentidos. Kael reclama a Sarris excluir de su olimpo a los directores que escriben sus películas porque —atendiendo a la propia teoría de Sarris— estos directores-guionistas no podían mostrar tensiones entre su personalidad y sus obras. (Este último punto puede provocar confusión en el lector actual, porque en nuestra época solemos entender como “autor” también a cineastas que no han hecho películas de género o por encargo.)

Nacida en California en 1919, la vida de Kael había consistido en proyectos inacabados (dejó sus estudios universitarios de filosofía, literatura y arte), tres divorcios y una retahíla de trabajos que siempre resintió: cocinera, sastre, asistente de publicidad. En 1953, el editor de la revista *City Lights* la oyó hablar de películas en una cafetería y le propuso publicar su primera reseña: era sobre *Candilejas*, de Chaplin, a la que llamó “sentimental” y complaciente con las multitudes. Su postura contra la corriente le abrió de inmediato las puertas de otras publicaciones. Cuando “Círculos y cuadrados” salió a la luz en *Film Quarterly*, Kael ya tenía una base de lectores fieles, pero sus notas aparecían de manera esporádica y en revistas de baja circulación. Andrew Sarris, por el contrario, no solo tenía prestigio en los círculos académicos, sino que era el crítico de planta de la popular *The Village Voice*. Aunque el embiste por parte de Kael atrajo las luces sobre ella, el beneficio fue mutuo: a Sarris le ganó más lectores de los que nunca había imaginado tener y, sobre todo, le asignó el rol afortunado de ser percibido como el rival de Kael. En adelante, la crítica de cine en Estados Unidos se alinearía bajo la bandera de uno de los dos.

En 1965, Kael publicó *I lost it at the movies*, su primera colección de textos. El libro vendió ciento cincuenta mil ejemplares y Kael decidió mudarse a Nueva York. Ese mismo año, la revista *The New Yorker* cumplía su cuarenta aniversario. Muchos coincidían en que la publicación literaria más consolidada de Estados Unidos se había convertido en la más irrelevante. Sorda a los cambios sociales y culturales de la década, era un símbolo de estatus para una clase media que buscaba conservar la ilusión de que el clima de posguerra era de cordialidad. Esa exquisitez sostenida por alfileres fue irresistible para Tom Wolfe, quien desde las páginas del suplemento del *Herald Tribune* contribuyó al aniversario con el ensayo “¡Pequeñas momias! ¡La verdadera historia del soberano de la tierra de los muertos vivientes de la Calle 43!”. Wolfe había escrito

un cruel perfil del editor William Shawn y de una redacción donde “chicos” de la tercera edad acataban sus premisas. Entre todos reescribían el artículo hasta lograr “el estilo *New Yorker*”.

El escándalo desatado por “¡Pequeñas momias!” hizo que Shawn buscara sacudirse las telarañas atribuidas. Dos años después publicó la reseña que hizo Kael de *Bonnie y Clyde*, de Arthur Penn. El ensayo proponía que la película llevaba al público de Estados Unidos a una confrontación *necesaria* con la muerte, y fue tan influyente que logró que la película se volviera a exhibir. También el rescato del desempleo. Desde su llegada a Nueva York solo había logrado una columna fija en *McCall's*, una revista para mujeres, y en *The New Republic*. Se ha difundido que perdió el primer trabajo por su furiosa reseña sobre *La novicia rebelde*, y renunció del segundo harta de que recortaran sus textos. Tras el buen recibimiento de la reseña sobre *Bonnie y Clyde*, Shawn le propuso unirse a los críticos de planta de *The New Yorker*: seis meses al año se haría cargo de la sección de cine, alternando con Penelope Gilliatt. El acuerdo se mantuvo hasta 1979, cuando la agresión pasiva de Kael fue intolerable

o más perturbadora que su selección de películas: no se correspondía con la mujer de huesos finos y metro y medio de estatura que firmaba las notas. Nadie lo expuso mejor que Renata Adler, colega de Kael durante los años en *The New Yorker*. En un texto de 1980 –“The perils of Pauline”, famoso por su virulencia–, Adler lamentaba que *The New Yorker* hubiera servido de plataforma a Kael. “Una voz que alguna vez dio la impresión de ser honesta e iconoclasta –escribió– con apoyo institucional puede volverse vana, prepotente, tonta, histérica.” Lo que Adler consideraba banalidad y prepotencia fue una toma de distancia deliberada de Kael respecto a la jerga académica y una forma de comunicar “cómo *realmente* me hacía sentir una película”. Para Adler, tener opiniones fuertes sobre “asuntos de menor importancia” era virtud de “vendedores” y “demagogos”. Para Kael, el verdadero truco barato era la retórica del esteticismo.

La crítica de cine no escribía desde la inocencia: buscaba resquebrajar la coraza de culpa –moral, económica, de clase– que les impedía sentir placer ante el arte. La enfurecía el cine victimista y de “arrogancia liberal”. Años antes de que la corrección política contaminara la evaluación del arte, denunció el error de confundir causas

La crítica de cine **no escribía desde la inocencia**: buscaba resquebrajar la coraza de culpa –moral, económica, de clase– que les impedía sentir placer ante el arte.

para Gilliatt. Desde entonces y hasta 1991 publicaría semanalmente.

The New Yorker fue el medio desde el cual Kael destruyó los prejuicios de la gente interesada en la cultura alrededor del cine *importante*. Igual de determinante fue la lucha con William Shawn. Cada semana, Shawn le ponía cara al lector apático, y a través de él Kael percibía las fobias y remilgos de todo un estrato social. El miedo de Shawn a evocar el mal gusto despertaba en Kael un sadismo estilístico hasta entonces desconocido en la crítica de artes. Es revelador que en *For keeps*, su última colección de textos, la crítica dedicara su introducción a narrar cómo salvaba sus notas de las tijeras de Shawn. Sus sesiones de negociación eran duras, cuenta, porque era un editor dedicado y muchas veces tenía razón. “Pero tenía que pelearme”, escribió. “¿De qué otra forma iba a evitar convertirme en una de sus mascotas?”

Kael nunca vio a los lectores como enemigos. Antes de acostumbrarse a su tono coloquial, decía, desarrollaron un “gusto por odiarla” que ella disfrutaba. “Dudo que otro crítico de cine haya tenido lectores tan pensantes, observadores y eufóricos.” La prosa de Kael era tanto

nobles o morales con el valor de una película que las tuviera como tema. Sus reparos al documental *Sboab*, de Claude Lanzmann, a *Haz lo correcto*, de Spike Lee, y a decenas de títulos sobre Vietnam fueron interpretados como antisemitismo, racismo y belicismo. Basta leer las notas para darse cuenta de que, al contrario, veía en esas películas una simplificación de la realidad. Refiriéndose a la caracterización de los aborígenes en la película australiana *La última ola*, escribió: “Los racistas blancos de generaciones anteriores los veían como seres mentalmente inferiores; los modernos, cargados de culpa, los ven como espiritualmente superiores. En ningún caso se les otorga su derecho más simple: equidad.”

Los “remilgos” de William Shawn, contaba Kael, la llevaron a escribir en 1978 “Miedo del cine”, el ensayo que mejor expresa su repudio al arte plácido. Questionaba a los espectadores que se llamaban a sí mismos “selectivos” y que la miraban con desconfianza cuando defendía cintas como *Carrie*, *Tiburón*, *Taxi driver* o *El padrino*. Eran aquellos que decían que no les gustaba la violencia, cuando la verdad era que temían perder el control de sus sentimientos. “Miedo del cine” destilaba desesperación. No era para

menos: al final de la época dorada del cine norteamericano –de la que Kael fue no solo juez sino parte– había muchos que aún rechazaban “su poder para afectarnos en tantos niveles sensoriales”. “Miedo del cine” concluía su alegato en defensa del cine crudo. No era casual –escribió– que los directores que mostraban un apetito por el placer y la complejidad de hacer cine fueran tan a menudo maltratados por la prensa. “Son los directores que no resisten la tentación de subvertir las viejas formas que dan comodidad al público.” Kael buscaba replicar el efecto de las películas de Arthur Penn, Sam Peckinpah, Brian De Palma, el primer Spielberg, Scorsese y Coppola. No se veía distinta de ellos. Era de las pocas críticas que expresaba su predilección por un grupo de cineastas y actores, pero al contrario de los críticos de la teoría de autor se negaba a encontrar virtudes en sus trabajos malos.

Cada vez que alguien le preguntaba si el cine era entretenimiento o arte, Pauline Kael contestaba “¿qué importa?”. Cuando tenía paciencia agregaba que todo arte era entretenimiento –“Si no, ¿qué es? ¿Castigo?”– y que todo dependía del rango cultural de cada quién: “Si has recibido una educación amplia –decía– vas a disfrutar a Shakespeare; si no, te va a parecer tedioso.” En este punto aclaraba: que el arte fuera entretenido no significaba que todo el entretenimiento fuera arte. Y lo más importante: que una película no alcanzara el nivel de obra maestra no significaba que fuera irrelevante. Algunas malas, decía, son más valiosas que las buenas justo por los elementos que quedan sin resolverse y que las vuelven un lío.

Kael desarrolló esta tesis en “Basura, arte y las películas”, el ensayo de 1969 que se considera lo más cercano a un manifiesto crítico. Rescata lo que llama *películas basura* (baratas, populares, excesivas, inverosímiles), no desde el filisteísmo del que sería fácil culparla, sino porque veía en ellas una facultad reparadora: “[...] el cejo fruncido de un actor, un gesto subversivo o el comentario *sucio* que suelta un personaje con cara de falsa inocencia –escribió–, y el mundo vuelve a tener un poco de sentido”.

En la misma medida, le parecían absurdos los esfuerzos por atribuirle a este tipo de cine cualidades rebuscadas. Si la generación previa despreciaba el cine basura, decía, la generación más joven hablaba de esa misma basura con un academicismo “hilarante” o recurriendo a mentiras. Ponía como ejemplo a Sophia Loren y a quienes se sentían obligados a llamarla una gran actriz. “¿Por qué no reconocer que la preferimos sobre otras actrices mejores por la sola razón de que es uno de los humanos más bellos que ha existido en el mundo?”

Decía que la raíz del problema era un modelo escolar que imponía sobre los niños una visión distorsionada del arte “respetable”. No era que las obras no fueran, en efecto, grandiosas; sin embargo, aquello que los maestros decían que era admirable en ellas era “tan falso, endulzado y moralista” que cancelaba sus aspectos catárticos y/o subversivos. El atractivo de las películas basura, decía, era que al no ver en ellas esas falsas cualidades del arte, los espectadores se permitían reaccionar con honestidad. La paradoja debía tomarse en cuenta: justo por no tener los atributos del arte aprendidos en la escuela, las películas

basura despertaban la receptividad indispensable para llegar a apreciarlo. La admiración indiscriminada del cine extranjero, “donde aquello que se entiende por calidad es solo la imitación de un arte cinematográfico previo”, no era más que la otra cara de la misma moneda.

¿Cómo se reconoce el arte en el cine? Primero, no dando por sentado que es lo opuesto al cine basura. Las películas de ligas mayores, afirma, están hechas de la misma materia que las películas placenteras y que se ven sin culpa, pero en una dosis mayor: “el gesto subversivo llevado más lejos y los momentos de emoción sostenidos por más tiempo y que adquieren significados nuevos”.

Visto bajo esta luz, el espectador “selectivo” no es el que rechaza contenidos *vulgares*, sino aquel para el que los atisbos ocasionales de oro entre la paja dejan de ser suficientes. Una minoría, si se compara con los millones que a diario descubren el cine o que se conforman con que las convenciones se cumplan una y otra vez. “La basura –concluye Kael– abre el apetito por el arte.” Entre más pronto en la vida uno se permita paladear todo tipo de sabores, mejor. “Si desde niños aceptamos los estándares culturales de los adultos refinados –decía– probablemente nunca empezaremos a interesarnos por el cine o por apreciarlo en lo absoluto.” Una perspectiva de vida que nadie desearía para sus descendientes. Mucho menos ella para su adorado nieto. Un niño afortunado, con su dieta de cine chatarra prescrita y aprobada por la implacable Pauline Kael. –

EN PANTALLA

Un espacio para adentrarse en los pormenores de la **industria fílmica**, explorar sus múltiples expresiones y descubrir **resonancias con otras artes**.

BLOG

<http://letraslib.re/12yMfcF>

