

El estilo del alma y el cuerpo: la crítica cinematográfica de Pauline Kael

Adalberto Bolaño Sandoval
Universidad Autónoma del Caribe
Universidad del Atlántico

El único lugar seguro para el crítico parece ser la butaca. Y — vamos creciendo, puede que madurando nuestros conceptos, ganando número de visiones importantes, pero nada tendría de raro que después de un film excepcional desfallecieran nuestras fuerzas. Rico.

Andrés Caicedo

RESUMEN

Este trabajo de reflexión hace parte de una investigación sobre el desarrollo de la lectura y sus efectos en varios niveles de escritura (literaria, cinematográfica, educativa). Se elabora un perfil y un curriculum vitae de Pauline Kael, una de las representantes más prestigiosas de Estados Unidos, quien dejó una obra elogiada y criticada al mismo tiempo. Antiacademista y alejada de los esquemas analíticos tradicionales, abrió senderos críticos e iluminó por cerca de 40 años al público estadounidense con una prosa diferente, sardónica, llena de cambios y acritud, pero al mismo tiempo de sabiduría.

Palabras clave: *crítica cinematográfica, The New Yorker, cine pretencioso, anti-intelectualismo, interpretación, estilo.*

The style of soul and body: the film critic Pauline Kael

ABSTRACT

This work is part of an investigation into the development of reading and its effects on various levels of writing (literary, film, educational). We build a profile and a resume of Pauline Kael, one of the most prestigious representatives of the United States, who left a work praised and criticized at the same time. Anti-academic and away from the traditional analytical frameworks, critical paths open and lit for about 40 years the American public with a different prose, sardonic, full of changes and acrimony, but also wisdom.

Keywords: *Film criticism, The New Yorker, film pretentious, anti-intellectualism, interpretation, style.*

Introducción

Primera escena: La señora, pequeña, una especie de gorrión, como Edith Piaf, al fondo de la sala de cine, toma notas rápidas, obsesivas. Un rictus despectivo la acompaña. Respira agitadamente, luego se detiene, toma notas nuevamente, jadea. Mantiene los ojos clavados en la pantalla mientras las ideas toman forma y, salen, atropelladamente, en largas parrafadas. Las notas pequeñas perviven y se alargan, son asediadas, cribadas, convirtiéndose en acero o terciopelo. Ella no es una espectadora cualquiera. Es Pauline Kael, la considerada (¿mejor?) crítica norteamericana de cine.

¿Qué representó el cine para Pauline Kael? Un placer erótico, una pérdida, un torbellino apasionado, magia. Por ello musita: “Cuando se apagan las luces, queremos que nos maravillen y que nos entretengan. Somos amantes que sufrimos continuas decepciones, pero aún así seguimos amando” (Goodman: 2001, p. 81).

Y luego, después de las crispetas, tal vez de algún abrazo y de besos robados, de los pasos trastabillantes y el desfile de las emociones, finalizado el rito, el espectador, ebrio o anestesiado, emerge del vientre de la ballena, y termina, entonces, traspasando ese otro mundo cotidiano, que afuera rebulle. Y los comentarios de cine de Pauline están ahí, para recordarle que no todo es algodón de azúcar.

Segunda escena: septiembre de 2001. Pauline baja lentamente los escalones y a cada paso, palabras, venias frías, excesivas o equilibradas, la despiden. Y ella, irónica, sonrisa acre algunas veces, se aleja, dejando un lugar relevante en la crítica cinematográfica y, consecuentemente, en la crítica cultural, que cambia la concepción del cine de arte popular a un gran arte.

El estilo del alma y su erótica — o contra la interpretación

Considerada por los críticos de su país (acostumbrados a crear frases grandilocuentes) como “máxima sacerdotisa”, la “nueva Edmund Wilson del cine” (Covino, en www.salon.com/ent/movies/feature/2001/09/03/pauline_kael/index.html) “ella fue para Hollywood su doctor Johnson” (Houston, en <http://www.guardian.co.uk/news/2001/sep/05/guardianobituariearts1>), y para *The New York Times* (Van Gelder, en *The New York Times*, 2001, parr. 2) “la mejor crítica de cine de Estados Unidos”. Para el *Times*, generalmente circunspecto y mesurado, en el obituario dedicado a ella, la destacaba: “probablemente fue la más influyente crítica de su tiempo” (2001, en www.nytimes.com/2001/04/obituariearts1).

Tras de sí, con 11 volúmenes recopilados de crítica cinematográfica, resultado de casi 40 años de labores (especialmente a través de una de las revistas más prestigiosas, *The New Yorker*), mediante una escritura

novedosa desde sus comienzos, y un libro sobre Orson Welles, Pauline Kael consiguió dar voz a un supuesto “simple” espectador, para lo cual utilizó, entre otros recursos, la autobiografía, el acercamiento emocional, un estilo coloquial, los *slangs* y palabras arcaicas. Su crítica a *Sciusciá* (*Cara sucia*, o *Shoesine* en inglés) de Vittorio de Sica, una de las más conocidas, puede resumirlo en unos apartes:

[...] después de una de esas terribles querellas entre amantes que revelan un estado de desesperación incomprendible, salí del teatro con lágrimas en los ojos, y escuchaba la voz de una petulante chica universitaria quejarse a su novio: “Bueno, no veo porqué es tan especial esa película”. Caminé hasta la calle, llorando a ciegas, ya que no sabía a ciencia cierta si fueron mis lágrimas por la tragedia en la pantalla y la desesperanza que sentía por mí misma, o la alienación de lo que pudieron experimentar por Sciusciá. Pero si la gente no puede sentir *Cara sucia*, ¿qué puede sentir?... Más tarde me enteré de que el hombre con quien había reñido la chica había entrado otra vez la misma noche y también había estallado en llanto. Sin embargo, mis lágrimas y las de los otros por Sciusciá no nos unen. La vida, como demuestra *Cara sucia*, es demasiado compleja para finales fáciles (Kiss Kiss Bang Bang, 1968, p. 144)¹).

¹ Las traducciones que siguen son versiones del autor de este trabajo. Se señalarán en el texto y en las referencias bibliográficas las de otros traductores.

Pero no estaba sola en esa labor. Desde otros medios, como *The New York Times*, *Chicago Sun-Times*, *Newsweek*, y *el Times*, Vincent Canby, Robert Schickel, Andrew Sarris, Richard Corliss y Bowsley Crowther, entre otros, hacían lo propio desde los años 60s hasta los 90s. En una sociedad tan amplia y compleja, el público se encontraba ávido de la novedad, y muchas veces, de un(a) guía. Ellos abrieron sendas que forjaron la sensibilidad y nuevos derroteros. Algunos herederos no supieron acoger el guante.

Pauline había nacido en Petaluma, California, en 1919, y había estudiado Filosofía, Artes y Letras en la Universidad de California, las cuales incidirían en su carrera. De la bohemia de finales de los años 40s y comienzos de los 50s, y fruto de sus relaciones con el cineasta James Broughton, nace su hija Gina, a quien, por una enfermedad de nacimiento, se dedica a cuidar por muchos años, desempeñando labores hogareñas y más humildes que la eximirían de comenzar sus comentarios sobre el séptimo arte.

Hacia 1952, accidentalmente, en una charla con el director de la revista *Limelight*, y más tarde por solicitud de este, publica su primer artículo, *Slimelight*, sobre *Luces de la ciudad*, de Chaplin, encargo que pondría en escena, tempranamente, su tono atractivo, empatía y una mirada oblicua, diferente, sobre el actor y director inglés, acerca de la incidencia humanística del personaje Calvero, la grandiosidad de la

película y las razones por las cuales no triunfaría en taquilla.

Sus espacios críticos se abrirían y leería comentarios en una estación de radio alternativa (KPFA) en San Francisco, y entre 1955 y 1960 gerencia dos salas de cine, en los cuales programó filmes norteamericanos y europeos de los años 40s y 50s, dirigiéndose a unos espectadores que aumentaban en número y calidad y quienes leían con avidez sus cápsulas evaluativas. En 1965, a solicitud de una casa editorial, publica *I Lost it the movies* (*La perdí en el cine*), título donde la ambigüedad y el erotismo resumen algunas de sus posteriores antologías: *Going Steady* (1969), *Deeper into Movies* (1973), *Reeling* (1976), *When the Light go Down* (1980), *Taking It All in* (1984), *5001 Nights at the Movies* (1982, 1984, 1991), *Movie Love* (1991), *For Keeps* (1994) y *Raising Kane, and other essays* (1996).

Para la misma época de los años 60s, escribe para la revista femenina *McCall's*, de amplia circulación nacional, donde aparece su mordaz reseña sobre *The sound of the music* (*La novicia rebelde* para España y Latinoamérica y protagonizada por Julie Andrews), a la que tituló paródicamente "The sound of the Money". Kael consideró la historia de la novicia escapada del convento "una edulcorada mentira que la gente parece querer comer". Y ante el argumento central de las dotes musicales de la familia, se pregunta sardónicamente: "¿No habrá, quizá, algún miembro de la familia Van Trapp que no

quiera cantar o que no quiera actuar en las fiestas de su papá, o que al menos se ponga lo suficientemente nervioso como para vomitar sobre el escenario?" (Traducción de Valle: 2008, parr. 2)². El comentario posiblemente le costó su desvinculación de la revista, aunque Kael y el editor lo negaran posteriormente.

Sus críticas podían tener, como en este caso, un exasperante y crudo látigo, a la vez que un sesgo de intelectualismo farsesco. Su propia concepción analítica se basaba en una reflexión como esta: "Si usted no puede burlarse de las malas películas, en temas graves, entonces, ¿cuál es el punto?" Su respuesta complementa sus concepciones críticas: "En el arte, la crítica es la única fuente independiente. El resto es publicidad" (en about.com. Johnson Lewis, 2009. Párr. 7).

Aunque, a veces, no había que creerle a pie juntillas. En su pluma se encontraba el impulso o la caída de muchas películas. Productores, directores, actores y el cuerpo técnico esperaban con ansiedad sus comentarios y la de los críticos más prestantes como Vincent Canby o Andrew Sarris, pero especialmente la suya, pues Kael tenía el prurito de un crítica empática y envolvente, que los lectores solían disfrutar y aceptar, un análisis de gran recepción, pero, sobre todo —y como consecuencia— de alto peso en la taquilla.

² Las traducciones que no aparezcan con la aclaración pertinente, pertenecen al autor de este artículo.

Su labor crítica, en ese sentido, se fundamentaba en *cómo* contar antes que en el *qué*; saber *mostrar* la obra antes que su técnica. Aunque se busque, de alguna forma, no separar la forma del contenido, señala Kael: lo “relevante es transmitir lo que es nuevo y hermoso en el trabajo, no cómo se hizo —que es más o menos explícito”. Solía ver las películas una sola vez: “Reacciono con todos los sentidos la primera vez. A la segunda pasada se vuelve un ejercicio académico”. Kael trató desde un principio de superar, en sus palabras, la pomposa “objetividad” y la “expresión-documento”. Se buscaba llegar al público, abrirle caminos, para que viera el cine como una lección explicada a unos principiantes.

Desde la literatura, la coincidencia de Pauline Kael con Susan Sontag resulta significativa. En su ensayo “Contra la interpretación”, Sontag señalaba: “Lo que ahora importa es recuperar nuestros sentidos: Debemos aprender a *ver* más, a *oír* más, a *sentir* más” (1996, pp. 31-32; destacado de Sontag). Dejar correr lo sensorial, *una erótica del arte* antes que una hermenéutica. El anti academicismo kaeliano supone también una crítica empática, una coincidencia y una cadena autor-crítico-espectador. Lo que interesa es *mostrar* el proceso de la experiencia del artista, quien, supuestamente, no debe “abogar por nada en absoluto. Los más grandes artistas alcanzan una neutralidad sublime” (Sontag, 1996, p. 54). Recargar la obra de estilo, ideología, de su ego, o

de intelecto, conlleva excesos³. Inclusive, para el mismo crítico.

De igual manera, la labor del crítico no es ver la redundancia de contenido ni exprimirlo sino reducirlo, reconducirlo, para ver en detalle el objeto mismo. Y el crítico, un intermediario creador, mostraría, también, su interior y una independencia de la obra matriz. ¿Cómo hacerlo?: a través de un vocabulario más de las formas que del contenido o la interpretación, más descriptivo (o expositivo) que prescriptivo. La interpretación se entiende como una alteración, o, según Sontag, citando a Freud, un *contenido manifiesto*, un proceso de comprensión que conlleva una desviación del contenido, consiguiéndose un empobrecimiento y un reduccionismo “sombrio de significados” (Sontag, 1996, pp.31-32).

Kael se encontraba lejos de teorizar como su colega de propender por una relación erótica entre la obra de arte y el espectador, pero ya lo estaba realizando en la práctica al observar las claves internas del cine, antes que al director como creador. Kael traslada al espectador, mediante su mirada *otra*, una especie de sustitución de lo que expresaba el film, en la búsqueda de recuperar sus sentidos, incrementar su nivel de lectura y percepción. Bajo su comentario se podía esconder una labor

³ A través de este análisis desde los sentidos, quizá Pauline Kael hubiera acogido las palabras de Jean Cocteau que cita Sontag: “El estilo decorativo no ha existido nunca. El estilo es el alma, y, por desgracia, en nosotros el alma asume la forma del cuerpo” (1996: 43).

didáctica e iluminativa. Como se verá en los dos apartados que siguen, ella era una representante del sensualismo cinematográfico y de la aceptación de ciertos niveles de violencia en el cine norteamericano y, al mismo tiempo, una crítica ejemplar de los directores interesados en revelar “sombrios significados”, el yo “ególatra” de Fellini o, a través del cine “pretencioso”, aunque también mostrara las cualidades positivas de muchos de esos censurados directores.

¿Basura, arte o cine?

Una personalidad ardiente, muchas veces intolerante, no podía pasar desapercibida. La crítica cinematográfica de Kael conjugaba de alguna de varias formas, lo íntimo, lo privado y lo público, y de cómo la recepción e interpretación de la cultura de masas expresaba la necesidad de una guía para su sed de espectáculo y para los numerosos cambios que acontecían para esos años.

El cine: ¿Alta o baja cultura? Ante la baja calidad del cine norteamericano de ese momento seguramente Kael no esgrimiría abiertamente su apoyo a la cultura *pop*, pero su escritura y declaraciones tenían el carácter de una *performance* irónica que conllevaba el juego ambiguo del poder, la maquinación y la inteligencia, la afirmación de una visión que superaba el *establishment*, pero al mismo tiempo subrayar la necesidad de mejorar los parámetros de calidad de esa encrucijada.

David Denby lo resume:

Kael había promovido una visión pop de las películas americanas libre de la rigidez formal de la alta cultura [...] en el decenio de 1960, se presentó a sí misma, a través de su crítica, como una observadora franca de la Costa Este contra el “simbolismo cultural”. Fue una intelectual con un estridente estilo nunca visto desde la década de 1920, y no podía ocultar su desprecio por la élite crítica de Nueva York [...] Kael miró debajo de la superficie de la película sin tener que renunciar a la superficie (2003, P. 170).

Ello resultaba coherente con la falta de calidad del cine que Kael observaba en los años 60s. Fruto de estas reflexiones, publica “Basura, arte y cine” (en la revista *Harpers*, 1969, y también en *Going Steady*, 1969), en el que pone de manifiesto la dificultad del séptimo arte norteamericano convertido en un arte de poca calidad ante las reducidas propuestas creativas del momento. Tal posición se constituía en una banderilla dolorosa para una industria (y para muchos directores) que se encontraban en un camino cinematográfico tupido de malezas y basuras. Detrás, además, se encontraba la polémica que mantenía con el crítico y teórico Andrew Sarris, quien sostenía que el concepto de *cine de autor* también debía aplicarse a muchos directores norteamericanos, en igualdad de condiciones que a los directores de la

nueva ola francesa (Truffaut, Erich Rohmer, Jean Luc Godard, entre otros).

Sería coherente con lo que expresara en su ensayo aparecido en junio de 1980 “¿Por qué las películas son tan malas? O, los números” en *The New Yorker*, una especie de obituario y censura en el que se iba lanza en ristre contra los productores y aquellas empresas cinematográficas que pueden “estar encabezadas por genios en los negocios, pero en lo que respecta a las películas, mantienen vírgenes sus instintos, a pesar de haber ideas nuevas y fallado grotescamente docenas de veces”. Egresados de escuelas de negocios o de derecho, no tienen marcos de referencia con la calidad sino con los números, “con un talento capaz de anticiparse a las opiniones de sus superiores y un sexto sentido para adivinar lo que los poderosos quieren escuchar” (1980, p. 83).

Retirada de *McCall's*, luego del comentario sobre *The sound of the music*, Kael sigue su crítica entre 1966 y 1967 en *The New Republic*, años durante los cuales mantuvo conflictos frecuentes con los editores, quienes alteraban sus textos. Durante esos años también colaboró para *Partisan Review*, *The Atlantic Monthly*, *Madeimosille*, *Holiday* y *Life*. Y es en este último año en que la vinculan a *The New Yorker*, hasta 1991. Allí alternaba, cada seis meses, con Penelope Gilliat, hasta 1979, año en que convierte en la única encargada de las páginas de cine del semanario.

Cuando llega a *The New Yorker* era una intelectual madura (tenía 48 años), y la época se levantaba como un febricitante fresco de grandes cambios históricos, ideologías, concepciones, y mucha intensidad y contradicciones: la guerra fría, la invasión a Vietnam, la lucha por derechos civiles de las minorías negras, invasiones a los países socialistas, golpes de estados tercermundistas o la aparición de nuevos países socialistas, y los Beatles. En fin, mirado en perspectiva, el mundo hervía en sus bases políticas y culturales, y seguiría así aun bajo una égida derechista a nombre de la Alianza para el Progreso. Era la época en que se podía ser famoso por 15 minutos, según la frase de Andy Warhol⁴.

⁴ El semanario se constituía en la publicación de mayor circulación en Estados Unidos (1.200.000 lectores en esa época). En sus páginas habían editado el mejor reportaje sobre la segunda guerra mundial, *Hiroshima*, sobre los efectos de la bomba atómica, debido a John Hersey, convirtiéndose en una apertura al mundo. Por las páginas desfilan también figuras intelectuales y académicos prestantes que comentaban los cambios y nuevos caminos en el arte, la literatura y el cine. Desde los años 40s y 50s aparecen Vladimir Nabokov, Edmund Wilson, J. D. Salinger, John Cheever, Roald Dahl, entre otros. A William Faulkner se negaron a publicarlo, y sólo aceptaron luego de otorgarle el premio Nobel, pero él ya no estaba interesado en publicar para quienes le habían desdenado. Los años 60s señalan la entrada de varias transformaciones en *The New Yorker*: la introducción de más *profiles*, reportajes, cuentos, traducciones y publicaciones sobre la discriminación racial o la guerra de Vietnam, y traducciones de autores de otras fronteras: Borges, García Márquez, Isaac Bashevis Singer. Entre los críticos literarios, continuaban Wilson, George Steiner, John Updike, en arte Harold Rosenberg, y en 1969, Pauline Kael. Para ese tiempo la revis-

La columna de Pauline Kael representaban, en medio de la austeridad de *The New Yorker*, una mirada revulsiva, una ruptura, pues 50 años después de su creación, como parte de las concepciones fundacionales de la revista, su editor de entonces, William Shawn, con un pensamiento monacal, aún excluía referencias a funciones fisiológicas, textos obscenos o soeces, a pesar de que la revista se había abierto a problemas sociales.

Shawn constantemente se oponía a muchos de los términos utilizados por Pauline Kael, especialmente en su análisis sobre *Garganta profunda*, la película porno protagonizada por Linda Lovelace. El comentario favorable de Kael se constituía en una aceptación amoral y una defensa provocativa del “sexo” por encima del “cine”. Más allá se encontraba la propuesta del cambio de perspectiva para un público al que se le quería mantener mojado, y, con ello, dar una vuelta de tuerca a la percepción cultural. Shawn apeló a todo:

Él quería que yo me portara como una dama [...] Pensaba que era su obligación detener la invasión de los

ta publica de Truman Capote su perfil sobre Marlon Brandon “El duque en sus dominios” y en 1964 le editan, con un tremendo impacto en la opinión pública *In Cold Blood (A sangre fría)*. La crítica más abierta y menos conservadora se encontraba en otros medios. Como en *The New York Review of Book, Harper’s, The Rolling Stone*, entre otros, que seguían las nuevas tendencias, más modernistas o vanguardistas, con escritores como Renata Adler, John Leonard, Michael Rogin o Susan Sontag.

bárbaros. Sin embargo, una vez sí que fue más listo que yo, cuando yo quería escribir sobre Garganta profunda. Estaba enfermo y me achacó sus dolencias cardíacas a mí, de modo que lo complacé en ésa (Goodman, 200, p. 75).

Egocentrismo, libertad de expresión, o simplemente independencia, Kael no se arredraba con la censura. La concepción de autonomía se cruzaba además con la de establecer una dictadura (conceptual) entre sus seguidores. Un retrato sesgado — y en mucho mordiente — de su personalidad, lo realizó el crítico de cine David Denby, quien perteneciera al círculo de los Paulettes, seguidores e imitadores del estilo de Kael en los años 70s. Denby escribe en “Mi vida como un Paulette”, en *The New Yorker* (2003, p. 170), con la técnica que utilizara Gertrude Stein en su *Autobiografía de Alice B. Toklas*, en tercera persona, y en la aparente perspectiva del otro, una versión aparentemente despersonalizada de sí mismo, acerca de

los jóvenes discípulos que la visitaban. Dos años antes de haber llegado a la revista *The New Yorker* (1967), había logrado vender 150.000 ejemplares de *La perdí en el cine (Deeper into Movies)*, y a los 49 años se había convertido de repente en exitosa, siendo a la vez engreída, arrogante y amigable. Con su alegre voz, rompió a través de las conversaciones como un proyectil. Menciona su aversión a El graduado. Tenía un trato especial con los jóvenes, —maternal, pero brillante,

erudita pero informal, moralmente alerta pero indecente. Insistió en que ella tenía razón acerca de todo [...] En su forma cariñosa, ella estaba más interesada en dominar a las personas como ningún escritor que hubiera conocido [...] (2003, p. 170).

Las relaciones con Denby terminaron luego de que ella criticara el estilo imitativo de éste, pero, además, porque Kael no era propensa a relaciones largas pues desde su juventud mantuvo una personalidad intimidante, enérgica e inmodesta, desdeñosa de cualquier acercamiento personal o profesional:

Tuve problemas para salir con chicos porque a cada rato estábamos en desacuerdo sobre la calidad de una película. Un muchacho se molestó tanto cuando me eché a reír con *Kentucky Monshine*, una película de los hermanos Ritz, que nunca más volvimos a salir juntos. También rompí con otro cuando escribí sobre *West Side Story*. Es muy difícil estar en desacuerdo durante una cita amorosa [...] A veces he pensado que no podría ser amiga de alguien a quien no le gustara una película que yo amé (Goodman: 2001, p. 72).

La violencia como mirada “realista” y la polémica alrededor de *La naranja mecánica*

Con la publicación del análisis (o defensa) de *Bonnie y Clyde*, de Arthur Penn —se-

gundo texto desde su vinculación a *The New Yorker* —, Kael llamó la atención para muchos en un momento en que el cine y la crítica necesitaban de un impulso categórico. El público requería también una guía y una reconciliación. *Bonnie y Clyde* había desconcertado a críticos y espectadores. En *The New York Times* Bosley Crowther la consideró la introducción del “sensacionalismo de la violencia”, “una mezcla de asesinato brutal” y llena de “faramalla sentimental” (párr. 6 y 7), dirigida por un “violento Arthur Penn” (1967, párr. 5). El mismo Crowther, después de escribir dos comentarios más en contra de la película, fue despedido. Y el *Time*, nunca propenso a rectificar, en una segunda crítica echó atrás su primera catilinaria. Kael, por el contrario, ante la perspectiva antibelicista de Crowther, preguntaba, cargada de cierto chovinismo: “¿Cómo hacer una buena película en este país sin que le caigan a uno encima? *Bonnie y Clyde* es la película más intensamente norteamericana desde *El candidato de Manchuria*. Los espectadores lo perciben vívidamente” (1968, p. 614).

En ese caso, para ella, la violencia era necesaria. Su gusto por la energía bruta hizo que apoyara las primeras películas de Robert Altman, Francis Ford Coppola, Steven Spielberg, Sam Peckinpah, Jonathan Demme, Martin Scorsese y Brian de Palma. La irreverencia, una argumentación impactante y sarcástica, permitían una empatía con los lectores. Para un crítico como Alan Vanneman, en

Kael la expresión escritural revela una relación triádica donde se conjugan lo “visceral, lo pre moral y lo pre intelectual” (*The New York Review of Books*, 1995, Vol. 42, párr. 6)⁵ para establecer un amor y defensa de “las películas de cine”.

Para Kael la violencia conllevaba un significado: mostrar al “mundo tal como es”, más allá del “buen gusto”, sin escatimar perspectivas. Los nuevos directores de finales de los años 60 y comienzos de los 70s exponían un nuevo lenguaje e historias en las que primaban el sexo, la violencia, el amor y la muerte. En ese sentido,

la clave de *Bonnie y Clyde* es hacer que metamos las narices en ella, que paguemos el precio de nuestra risa. La sucia realidad de la muerte —no sugerencias sino sangre y orificios— es necesaria [...] *Bonnie y Clyde* necesita de la violencia; su significado está en la violencia” (Kael, 1968, P. 616).

Lo que le importaba del cine norteamericano de esa época no sólo eran la imaginación, la expresividad del cine como prosa de la vida, sino su toque o temáticas contemporáneas, despertando, con ello, mayor afinidad e identificación con la audiencia. De allí que muchos films de los años 40s que contenían la afirmación de la identidad nacional a través de sus canciones, la balada po-

⁵ Debo a este crítico buena parte de los datos de esta sección y a Lous Menand, en su crítica a *For keeps*, libro de comentarios de Kael.

pular y otras muestras de la oralidad, fueran exaltadas por Kael. *Bonnie y Clyde* resumían nuevamente esas expresiones y se conectaba además por su gusto y admiración por las grandes películas y directores de los años 30s como *La gran ilusión* y *Las reglas del juego* de Jean Renoir, a los neorrealistas italianos como Roberto Rossellini de *Ciudad abierta*, al Vittorio de Sica de *Cara sucia* y *Milagro en Milán*. En defensa de *Bonnie y Clyde*, cargada de cierto chovinismo y con aire universalista, Kael sustentaba: “Y hay una especie de poesía americana en una desaliñada banda de asaltantes perseguida con el telón de fondo de la depresión como si el crimen fuera la única actividad en un país estupefacto por la pobreza” (1968, p. 630, de la traducción de Valencia Goelkel).

La posición liberal de Kael frente a *Bonnie y Clyde* resume su tendencia de una crítica fundamentada en un perspectivismo moral que superara las contradicciones de una crítica conservadora o antibelicista, como la representada por otros críticos cinematográficos como Bosley Crowther o de Dwight McDonald en *Esquire*. Su actitud dista de la de aquellos críticos (como Crowther, aunque no lo afirme y no tuviera razón) que desean “que sus propias críticas tengan la fuerza de ley” (Kael, pp. 630-1). En igual sentido también iba ella⁶, al querer hacer de su

⁶ El momento histórico de los sesenta señalaba una coyuntura especial para Kael: fijar su propio (y solitario) espacio ante los demás colegas. En ese sentido, calificaría a su compañera de páginas Penelope Gilliat como “la más brillante de los erráticos críticos modernos de

crítica, también, ley, como lo deja saber de varias maneras. Como si razonara contra /o a partir de *La naranja mecánica* de Kubrick, a la que vituperó, Kael compara y excusa los efectos de la cinta de Penn: “En un sentido, es la ausencia de sadismo — es la violencia sin sadismo — lo que le hace perder el equilibrio al auditorio de *Bonnie y Clyde*. La brutalidad salida de esta inocencia es mucho más conturbante que las brutalidades deliberadas de un asesino perverso” (Kael, 1968, p. 624).

El elogio a la película de Arthur Penn no significaba la aceptación de la violencia. Censuró algunas películas de acción como *Doce del patíbulo*, por su espíritu guerrillero, en las que percibía su ideología de derecha o su espíritu fascista, elogiando al mismo tiempo la dureza de *Harry el sucio*, de Don Siegel por su tapiz brutal y emocionante y su estilo “limpio”, pero en la cual subyacía, sin embargo, mostraba actitudes de derecha y una mentalidad que atacaba los valores liberales mediante un “fascismo medieval” (1976). Iguales palabras expresó para el film de Sam Peckinpah *Perros de paja*, considerándola “la primera película norteamericana que es una obra de arte fascista” (1976, p. 70).

Contra el cine pretencioso

Pero es *La naranja mecánica*, de Stanley Kubrick, la que permite ampliar a Kael su preocupación no sólo del “cine

cine” y a Crowther como el crítico que observa toda al revés.

como cine”, como puesta en escena más profunda, sino, además, polemizar con Vincent Canby y censurar una vez más, como antes de esta cinta lo había hecho, el cine de Stanley Kubrick. Así, en su artículo “Stanley Strangelove”, publicado en el *New Yorker*, en 1972, aplica frases y términos como: “estricto profesor alemán que quiere hacer una porno-violenta comedia de ciencia ficción”, “teutónico en su humor”, frío, pedante, indiferente (párr. 4 al 7).

Para Kael la cinta representa una expresión macabra y un mal ejemplo luego de los asesinatos cometidos, para esos mismos días, por Charles Manson y su pandilla sobre Sharon Tate, entonces esposa de Roman Polansky, y varias personas más. Kael sostenía que la brutalidad de las imágenes conminaba a insensibilizar a las personas ante la violencia. Preocupada por un público que se ilustrara más, destaca la propensión de algunos directores que proponen “aceptar la violencia como un placer sensual” y la brutalidad del mundo, mas no sensibilizar. Por ello, la libertad de prensa se torna en una defensa para la reflexión y el cuestionamiento, porque, “¿cómo puede la gente seguir hablando del deslumbramiento de las películas y no notar que los directores están absorbiendo a los asesinos entre la audiencia?” (1972, párr. 9).⁷ Kubrick juega —añade— con

⁷ Susan Sontag se ha referido en su ensayo “Fascinante fascismo” a algunas características ideológicas mostradas en las películas y libro de fotografías de la directora alemana Leni Riefenstahl y, con ello, a la directa rela-

la indiferencia moral, lo ofensivo, agrega una “abominable experiencia visual” y falta de matices así como un explícito sentido pornográfico. De allí surge la comparación con *Los olvidados* de Luis Buñuel, quien mostraba adolescentes que cometían horribles atrocidades y rebasaban las ilusiones de sus víctimas, sin embargo, considera Kael que “Buñuel hace comprender la brutalidad de la pornografía: la pornografía es lo que los seres humanos son capaces de hacer a otros seres humanos” (“Strangelove de Stanley Kubrick”. *The New Yorker*, enero 1972).

Algunos críticos como Vincent Canby, desde el *New York Times*, supieron reconocer las calidades de *La naranja mecánica*. El observa que la película constituye “un brillante y peligroso trabajo, pero peligroso de una manera en que a veces son muestras brillantes” (1972, párr. 6) —aunque exagera Canby— en la mis-

ción con el pensamiento del nazismo y el fascismo: sadomasoquismo, las situaciones de control, el comportamiento sumiso, la escenificación y resistencia al dolor y la violencia, las relaciones de dominación, lo viril como cultura de poder, el movimiento entre lo estático y el movimiento incesante. Además, el “arte fascista glorifica la rendición, exalta la falta de pensamiento, otorga poder de seducción a la muerte” (Sontag: 2007, pp.99-100). Coinciden ambas críticas en su censura al cine de Kubrick, además, cuando Sontag indica que “películas como *Fantasia*, de Walt Disney, *The Gang’s All Here*, de Busby Berkeley, y *2001, odisea del espacio*, también ejemplifican de manera notable ciertas estructuras formales y temas del arte fascista”, a pesar de ser películas producidas en el orbe democrático (Ibíd. P. 100).

ma importancia que la energía nuclear, una declaración de independencia o *La interpretación de los sueños*, pues su efecto múltiple y contradictorio podría ser incomprendido. A pesar de reconocer los posibles efectos revulsivos de la película, ve en ella una “representación estilizada”, que no permite disfrutar la violencia pues el efecto de distanciamiento de director lo subsume. Canby, en contraste con la visión e invectiva de Kael, afirma lo intelectual antes que lo emocional, y concluye:

En mi opinión, Kubrick sólo ha hecho una película que explota el misterio y la variedad de la conducta humana. Y porque se niega a utilizar las emociones convencionalmente, exige en cambio que mantengamos un constante acceso intelectual a las cosas, en una muy inusual y — desorientadora — experiencia fílmica (1972, párr. 10).

A su teoría o hipótesis contra el cine de autor, Kael lo distingue como cine “intelectual”⁸, al que contrapone el cine empático, emocional, que acoge al público sin entregas. En su análisis de *La naranja mecánica*, contrasta a *Simón del desierto*,

⁸ A ello podría argumentarse que su antiintelectualismo quizá proviniera de la experiencia vital de los grupos bohemios de la década de los sesenta como Allen Ginsberg, Jack Kerouac, Paul Goodman y Norman Mailer, quienes exaltaban, aparentemente, la acción y el músculo, la percepción existencialista y existenciaría, como una especie de crítica al intelectualismo de T. S. Eliot o W. H. Auden.

de Luis Buñuel, con el film de Kubrick, coherente con su estilo autobiográfico y de involucrar a los espectadores con su punto de vista:

Otros directores nos dicen cómo debemos sentirnos: quieren nuestra aprobación por ser tan buenos, y la mayoría de ellos son más orgullosos cuando pueden mostrar su compromiso con los principios humanitarios. Buñuel hace de la caridad la máscara del humor y la lujuria, mostrando la falsedad de los pobres y los bastardos [...] Nos sentimos libres para reírnos de su humor anárquico porque podemos sentir que reímos del fascismo y la estupidez humana que refuerza el fascismo. Pero aunque su trabajo constituye una serie de argumentos contra el Gran Inquisidor de la política, su visión básica del hombre es la del Gran Inquisidor [...] Buñuel es un hombre amante de la indignación, un idealista desencantado, que asume la comedia como muestra de su rechazo. El quiere que el hombre sea purgado de sus inhibiciones, pero la gente en sus películas tiende a convertirse en grotesca cuando están sin inhibiciones (1972, párr. 12).

Contra la mayor parte de la crítica estadounidense, Kael sostuvo defensas o acusaciones sobre directores o películas que no se ubicaban dentro de su personal concepción del director de cine como autor, como en la caso de *Citizen Kane*, o de *West Side Story*, las que recibieron

fuerte y desdeñosas críticas, al punto de ofenderse sus directores ante la ferocidad con que fueron analizadas sus cintas. Orson Welles consideró demandarla por difamación pues Kael sostuvo que la autoría del guión se debía más a Herman L. Mankiewicz que a Welles, como lo describe en su libro *Raising Kane (Ciudadano Kane, la historia detrás de la película, en versión española de Norma)*.⁹

Como parte de su animadversión, en los ensayos recogidos en *I Lost it at the movies* (1965) se lanza en ristre contra directores europeos como Bergman, Fellini, o Michelangelo Antonioni. Más adelante, contra Antonioni, luego de la exhibición de *Blow Up* (1966), la consideró “pretenciosa” y enmascarada como “cine de alta calidad”.

Con Fellini sucedió igual: pareciera que la conciencia moralista del director de *The New Yorker*, William Shawn, o tal vez de la cultura calvinista, se hubiera encarnado en Kael. Su apertura liberal para algunos aspectos de la violencia se enmaraña con la concepción religiosa.

⁹ A pesar de la defensa de Welles y del reconocimiento mundial de la originalidad y creación de *Citizen Kane*, Kael mantuvo su calculada y fría objetividad en su cápsula-comentario posterior aparecido en *5001 noches en el cine*, libro que recopila reseñas y extractos de las películas aparecidas en los años 80. Películas como *La dolce vita*, *La notte* y *El año pasado en Marienbad* sufrieron su acritud. Bergman recibe comentarios negativos, pero especialmente en *El huevo de la serpiente* el ensañamiento de Kael es más evidente, aunque más tarde elogia las calidades de *El séptimo sello*.

A diferencia de Crowther, quien apoyó a los directores norteamericanos y europeos creativos y los reconoció como artistas, para Kael la noción “cine de autor” conllevaba una crítica al cine como creación individual, censurando un supuesto narcisismo de los directores y favoreciendo una narración “objetiva” en la que el trabajo colectivo signaba el trabajo fílmico. Cuando comenta *Casanova*, Kael carga aún más las tintas, censurando la propia alienación del director y su afán protagonista de hacer aparecer su personalidad a través de una crisis personal que, buscando convertirla en una epopéya (*5001 movies*: 1991).

Kael, como Susan Sontag, se ubica también contra la interpretación e insinceridad del director,¹⁰ o, mucho mejor, contra la manipulación, la contradicción o el trascendentalismo del artista. Subyace en ambas escritoras prevenciones idealizantes ideológicas, religiosas y esteticistas, así hubieran abogado ambas por propuestas vanguardistas desde sus ensayos iniciales. Para Sontag “estilizar” la obra artística significaría imprimirle frialdad, distanciamiento. Ella coincide con Kael, al ver en la filmografía de Bergman una paradoja antitética en el resultado final: “algunas películas de Bergman —pese a estar plagadas de mensajes pocos convincentes sobre el espíritu moderno, invitando así a inter-

¹⁰ La interpretación la ve Sontag como “insinceridad”, como “intrusión del artista” en sus materiales, a los que debió “presentar en estado puro” (en “Sobre el estilo”, 1996).

pretaciones— están por encima de las pretenciosas intenciones de su director” (Sontag, 1996, pp. 36-41,). No puede creerse, sin embargo, que su opinión siempre fue así.

A pesar de sus muchas prescripciones contra algunos directores europeos, es evidente en Kael su interés por Jean Luc Godard, en quien ve propuestas cinematográficas consistentes y de ruptura, como en el caso de *Sin aliento*, obra en la que subraya el caos social como un hecho natural y no tratar de “vigilarlo”. Lo que molestaba a Kael era la toma de posición en los directores, de allí que viera en *Tiburón* una relación en el montaje de Steven Spielberg, su director, con S. M. Einsentein: “Hay partes de *Jaws* que sugieren lo que se podría haber hecho si no se hubiera intelectualizado a sí mismo, poniéndose fuera de su alcance” (en *For keeps*).

La lista de películas que Kael vapuleó inmisericordemente es larga, ya fuera por su exceso de comercialización o una puesta en escena contradictoria o grandilocuente, o por su excesivo romanticismo frente a sus necesidades históricas. En los años 60s y 70s fueron *Doctor Zhivago* y *West Side Story*. David Lean dejó de filmar por 14 años, luego de la crítica a *La hija de Ryan* (“Ni el contemplativo *Zhivago* ni la corriente de eventos es inteligible, y lo que es peor, parecen no guardar relación con lo demás”). Más tarde desconsideraría *Danza con lobos* (1991) y el trabajo de su

director: “Kevin Costner tiene plumas en la cabeza y en el cerebro”. Para *Rain man* tampoco fue lisonjera (un “húmedo pedazo de kitsch”). Sobre las películas que tomaban el tema de Vietnam, se refirió crudamente a *The Deer Hunter*, de Michael Cimino, como “una visión romántica acerca de la relación de amistad entre adolescentes” en la que la cinta, si al comienzo manifiesta la transformación de los estadounidenses, se cristaliza en que “que muestra el primer orgasmo cuando ella va la cama por primera vez con un parapléjico” (*5001 Nights at the Movies*)¹¹.

Además de sus defensas a Robert Altman por *Nashville*, *Z* o *Mash*, o a Walter Hill por *The Warriors*, encontró en *El Padrino*, y especialmente en la segunda parte, su empatía con las viejas películas (no solo “es un melodrama con sus raíces en los films de los años 30, sino que expresa en un nuevo realismo trágico, y totalmente extraordinario”). Son antológicas sus defensas de *Garganta profunda* y de *El último tango en París*. Dada a los extremos, Kael escribía: “Bertolucci y Brando han alterado la forma de hacer cine y

¹¹ La antipatía se podía expresar también en doble vía: desdeñosa de la dirección de William Friedkin en *El exorcista*, enfiló también su cáustica escritura contra la novela homónima de William Peter Blatty, al manifestar aviesamente sobre Friedkin: “Él mismo dice que el libro de Blatty se apoderó de él y le hizo daño físicamente. Ese es el problema con los cineastas que no son pensadores. Son mentalmente indefensos. Un libro como el de Blatty enferma, y piensan que de igual manera debe enfermar a todos” (en *Hooked, Enganchados*).

la manera de hacer arte. ¿Quién estaba preparado para eso?" Para ella, el cine con esta película se había transformado y no daría marcha atrás, y al igual que Vincent Canby, cuando comparaba hiperbólicamente *La naranja mecánica* con *La interpretación de los sueños*, la compara con "la trascendencia que tuvo para la música el estreno de *La consagración de la primavera* de Stravinsky o para el teatro el estreno de *Esperando a Godot* de Beckett" (citado y traducido por Álvarez, 1988, p. 352).

La crítica criticada

¿Hasta dónde puede un crítico elogiar y equivocarse, censura sin error, o cometer todos los errores y aciertos a la vez? Una larga carrera profesional conllevaba todos los riesgos: improbar lo excelente, callar ante las nuevas corrientes o directores o exaltar lo malo. ¿A cuántos enemigos o carreras frustradas condujeron sus puntos de vista?

A la coyuntura de los comentarios se agregaban la aceptación de las recopilaciones. Desde la aparición de su primer libro, *Kiss Kiss Bang Bang*, en 1968, Pauline fue acogida por un público ávido, en crecimiento, permeable a las necesidades y con ganas de recibir mucho más que simples reseñas, aun más en una sociedad donde el espectáculo se constituye en el eje del entretenimiento masivo. Sacerdotisa sacrosanta, sus comentarios parecían no tener discusión y muchos críticos de otros medios esperaban sus

comentarios para no entrar en contravía con sus opiniones.

Pero a raíz de la publicación *When the Lights go Down* (1980) (*Cuando las luces bajan*), la periodista e investigadora Renata Adler, con su estilo vivo, desmitificador y pungente, puso de manifiesto la vulnerabilidad estilística y conceptual de Kael en su artículo denominado "Los peligros de Pauline", en *The New York Review of Book*. Allí traslucía el mismo espíritu hiriente de quien reseñaba¹² (1980).

La introducción de Adler al artículo es una parodia del mismo estilo que emplea Kael en su introducción al libro sobre *Ciudadano Kane* y enuncia cómo los críticos pudieran cansarse tras un largo período si no cambian sus áreas y estilos de comentarios: "Ningún arte puede apoyar por mucho tiempo la obra de una gran inteligencia, de trabajo plano, sobre bases cotidianas". Esa exclusividad y escribir de forma indefinida puede parecer insoportable e "incluso tergiversar la profundidad de su revisión".

La mirada de Adler no duda de la inteligencia y de la sensibilidad de Kael durante un período prometedor de los años cincuenta y sesenta, pero considera que esas conclusiones cambiaron

pues, después de ese período, su estilo fue sobrecargándose de peculiaridades, imágenes y manierismos en el lenguaje y sofistería en términos que se repiten o se cruzan como fórmulas en una "especie de hechizo" (o de "remolques verbales", en palabras del crítico Louis Menand (208, pp. 3-23): Adler cita algunos ejemplos de palabras o términos clave que Kael recambia constantemente: "Basura arquetipo" (en *Carrie*) y "poética urbana", "visceral", o "basura", que se transforman en "poética urbana visceral" o "poética visceral de pasta de papel", cuando comenta otras películas. Menand añade que esos términos, muchas veces afectaban la sencillez y alojaban un espíritu contradictorio, jugueteón o esclerotizado.

Kael mostraba muchas veces una ambigüedad moral al exaltar muchas de las películas violentas aunque las calificara de fascistas. Adler reconoce que ella fue una "crítica del que todo mundo sabía y hablaba", pero, no obstante, transmitía su pasión por el horror, la violencia física explícita en los detalles, las escenas de sexo con "ingredientes de crueldad y la participación de socios que se conocen entre sí", cuyos actos nadie debería suscribirse a ellos. Adler ataca la vulgaridad de Pauline Kael y "su forma de mearse en nosotros" o "la misma forma para santificar el estiércol del caballo", y destaca la mala calidad de su escritura y el pensamiento desordenado al sufrir fallas en la lógica. Deplora su tendencia a vagar y depender de preguntas retóricas

¹² Adler había escrito también en *The New Yorker* desde 1961 y su trabajo cubría crítica de cine, reportajes sobre Vietnam, derechos civiles, la justicia norteamericana y últimamente escribió un libro sobre la decadencia y "muerte" del *The New Yorker* a mano de los nuevos editores.

cas para destacar algún punto: “¿Dónde estaba el director?”, o “¿El retorno de la caballería?” (pp. 3-23).

Esta pérdida de perspectiva conlleva una “ideología panfletaria” que significa practicar denuncias, excomuniones, programas, amenazas, exhortaciones, pero también emplear palabras clave que no contienen una posición intelectual teórica subyacente, lo cual llevaba a exámenes de películas “casi divorciados como su propio fin”.

Increíblemente, Kael no contestó. Pese a trabajar para la misma revista, no llegaron a encontrarse o a cruzar palabras. Los medios informativos recogieron la catilinaria de Adler con despliegue y muchas personas se sintieron regocijadas. Años más tarde, Adler reconoció haberse equivocado en su juicio. Pero la reputación de Kael siguió incólume, y, contrariamente, su estilo se radicalizó aún más. Muy de acuerdo con Adler, en 1989, en la reseña dedicada a *Enganchados (Hooked)*, en el *NYT*, Robert Skylar destaca la filosofía o perspectiva estética kaeliana resumida en “una creencia fundamental en la vulgaridad” (la misma que pedía Kael en esa época a Woody Allen, quien, para ella, se había “estilizado”, intelectualizado¹³ en

¹³ Cuando comenta a *Hannah y sus hermanas*, considerada una de las mejores películas de Allen, aunque no excelente para ella, engasta una frase de este talante: “Toda la vulgaridad esencial del Woody Allen de la fase inicial, se han evaporado aquí, como en *Interiores*, pero esta vez ha dejado a mitad de camino su percepción humana. (La gente puede reír y sentirse elevada moralmente al mismo tiem-

Hannah y sus hermanas (1996-1097). Skylar destaca el estilo imperativo y categórico de Kael, lo cual crea un distanciamiento —y pérdida— del diálogo entre lector y crítico al utilizar la primera persona y añadir luego la expresión “usted cree que”, lo que obliga al lector a participar, o tomar una decisión de quien escribe, sin que pueda debatir o rechazarla. Una frase declarativa del autor significaría neutralidad o dejar pensar —decidir— al lector, o no involucrarlo innecesariamente.

Por otro lado, Michael Atchinson, desde el *Village Voice* (11. VIII. 2001), en su comentario sobre *Cuando las luces bajan* declaraba de ella, casi con la misma sacralidad: “una auto inventada demagoga que a menudo obtuvo más atención que el cine que ella examinó” (párr. 5). Necia o mercachifle para ellos, su combativo estilo y argumentación intolerante e interminable con carga sermoneadora, se dejaba escuchar cuando escribía: “Es casi doloroso decirle a los muchachos que han ido a ver *El graduado* ocho veces, que una vez es suficiente para ti [...] ¿Cómo podría convencerlos de que una película

po). La voluntad esterilizante de su estilo es aterrador, realizado sin pensar en la imagen y en los detalles del buen gusto. En su tono se refleja un elemento de autodeterminación cultural de aprobación y un rastro de presunción en su estrecho interés por la familia y los amigos. Allen, desde lo cinematográfico, borra estilizadamente el resto de la ciudad de New York, lo cual representa una forma de represión que exalta lo romántico”. Su censura vendría seguramente por la asunción “bergmaniana” que Allen comenzó a asumir en esos, en las que realizó sus mejores películas.

que vende inocencia es un trabajo muy comercial cuando está en el mercado claramente para comprar inocencia?”.

En un ejercicio de morigeración ante las excesivas censuras contra Kael, Chris Dashiell traza y retoma las propias palabras de Kael acerca de sus “imprudentes excesos, tanto en la alabanza y la condenación”. Entre estos errores se encontraba alabar a *The Fury* y *Vestida para matar* —de Brian de Palma—, cuya recomendación se constituyó en “una experiencia decepcionante”, y respecto de su censura a Kubrick, reconoce su odio desasosegado, “su frialdad y misantrópico humor [que] no encaja con su visión de las cosas” (Dashiell: 2001, párr. 3).

Por las manos y ojos de Kael pasaron infinidad de películas, pero sin embargo, muchos directores no recibieron comentarios, a pesar de que sus cintas fueran difundidas suficientemente: Samuel Fuller, Andrei Tarkovsky, Jacques Rivette, R. W. Fassbinder, Andrezej Wadja, Micklós Jankso, Jean-Pierre Melville, Monte Helman, entre otros. Al mismo tiempo, contribuyó a que se conociera una pléyade de directores y films desconocidos.

La influencia de Kael se mantuvo también a través de un grupo de críticos a los que denominaron los Paulettes, quienes a finales de los años 70 y 80s, escribían bajo la impronta y el estilo pegajoso de Kael, convirtiéndose en “loros de sus manierismos periodísticos” (Menand: 1991-2008). Críticos para otros medios,

no alcanzaron la profundidad de la maestra: David Denby, Stephanie Zacharech, Michael Scarogw, David Eldestein, John Powers, Peter Rainer, Camille Paglia, sin dejar de cumplir cabalmente con sus labores. Entre los directores, Quentin Tarantino y Paul Schrader se cuentan como beneficiarios de los consejos y temáticas caras a Kael como el sexo, la violencia, la sangre y el sensacionalismo. Las primeras películas de Tarantino se entienden como una exposición en imágenes de ello. Paul Schrader obtuvo su admisión a la famosa escuela de cine de UCLA bajo la recomendación de Kael.

La embriaguez controlada

¿Cuál es el verdadero lugar de Pauline Kael en la crítica de Estados Unidos?

En un reciente libro, el crítico y ensayista Phillip Lopate, *American movie critics: an Anthology from The Silents Until Now*, ha clasificado a los que considera los cinco mejores críticos cinematográficos de Estados Unidos: Otis Ferguson, James Agee, Manny Farber, Pauline Kael y Andrew Sarris. Luego de ese primer panteón, propone a Parker Tyler, Robert Warshow, Stanley Kaufmann, Vincent Canby y Molly Haskell. Y resume: Kael “pertenece a la mejor prosa de no ficción de América de la era moderna”.

Kael no escribía en sus mejores textos *sobre* sino *desde* el cine. No escribía un comentario sobre un film sino sobre el arte cinematográfico, y además acerca de

sus relaciones internas y sus correlaciones externas. Como su colega Manny Farber, la mirada analógica del crítico se combina con análisis, narración, exposición, reflexión, pero también con cambios de ritmos y combinación con otras artes, sin llegar a agotarlas. Su comentario no se enclaustraba en la simple crítica sino en una necesaria combinación y yuxtaposición de estrategias concomitantes en las que cabían la contextualización y metaforización constantes, aunadas a referencias cotidianas e imágenes culturales de la élite y lo popular. Detenida e impulsada en un pensamiento inclusivo, socavaba cada una de las posibilidades de la escritura. Su prosa se llenaba de la función didáctica, pero también de la sorna, la atornillante y falaz sabiduría de quien se sabe plena en su labor.

La dimensión estética de la película era trasladada hacia una confección redimensionada del detalle, de la escena, de la influencia de las luces, de la fotografía, la energía, el humor, de la labor de los actores. La crítica de cine de Kael se fundamentaba en mantener un diálogo socrático con la cinta en sus diferentes niveles.

Al escribir desde “sus” sentimientos, desde una supuesta locuacidad y estructuras deshilachadas, esta prosa de no-ficción aparentemente, se constituye, sin embargo, en un relato autobiográfico que restituye la imprevisibilidad creativa de lo literario, del buen narrador; una prosa en movimiento en la que los giros del habla,

el gracejo, la metáfora y la restitución de los *slangs* acuden a través de un lenguaje de carácter polifónico. Mientras Vincent Canby, Andrew Sarris o David Ansen apelaban a un lenguaje más dialogante o familiar, Kael apelaba al coloquialismo, a analogías y metáforas inusitadas, forzando las ideas y los matices, siendo, al mismo tiempo, una estilista consciente y visceral que recreaba escenas —a pesar de ver la cinta una sola vez—; que ofrecía ingenio en sus reconstrucciones, mordacidad ante lo mal puesto, y dogma en sus caracterizaciones o perfiles, así como temeridad y egocentrismo, para culminar en un “embriaguez controlada”, en palabras de David Thomson.

Desde la irreverencia y la transgresión, Kael se convirtió en una tentación para un lector ávido de otra percepción. Como guía, en un país y una época en la que el séptimo arte se constituía en el espectáculo de masas por antonomasia, la crítica cinematográfica asume un papel pedagógico y a la vez en la doble faz paradójica de la promoción, pero también, dialécticamente, contribuye a construir, informar y analizar. Términos como cultura del entretenimiento, arte-basura, alta cultura, son invocados constantemente en la crítica de la época. No ajena a ello, Kael plantea su crítica anti teórica y antitética como una paradoja que establece parámetros de sensibilización e invitación (publicitaria y también) crítica.

Última escena: “Frente a la pantalla todavía soy una niña. El amor por el cine es

de por vida. Las películas contienen una fascinación que nuestras vidas ordinarias no contienen. La gente es más bella, los paisajes más espléndidos. Cuando se apagan las luces, queremos que nos maravillen y que nos entretengan. Somos amantes que sufrimos continuas decepciones, pero aun así seguimos amando". (Goodman: 2001).

Referencias

- Adler, Renata (1980). "The Pearls of Pauline". Time. 1968-07-12. <http://www.time.com/time/magazine/article/0,9171,712147,00.html>. Consultado: marzo 2009-
- Álvarez, Luis Alberto (19889). Páginas de cine. Medellín. Universidad de Antioquia.
- Atkinson, Michael (2001). *When the Light Go Dawn*. <http://www.villagevoice.com/2001-09-11/film/as-the-lights-go-down/1/>
- Caicedo, Andrés (2009). *Ojo al cine*. Bogotá, Norma.
- Dashiell, Chris. 2001. "Kael and farewell". En <http://www.cinescene.com/dash/kael.htm>. Consultado: septiembre 2009.
- Denby, David. Personal History. "My Life as a Paulette." En *The New Yorker*, October 20, 2003, p. 170. http://www.newyorker.com/archive/2003/10/20/031020fa_fact_denby. Consultado en marzo de 2009.
- Goodman, Susan (2001). "En el cine todavía soy una niña". En *El Malpensante*. No. 3. Septiembre –Octubre (Traducción de Andrés Hoyos). Aparecido originalmente en la revista *Modern Maturity*. Abril de 1998. "She Lost It At the Movies" (reimpresión). <http://www.paulrossen.com/paulinekael/modernmaturity.html>. Consultado: 2007-04-19.
- Canby, Vincent (1972), Movie Review. *A Clockwork Orange*. Dazzles the Senses and Mind. En <http://movies.nytimes.com/movie/10024/A-Clockwork-Orange/overview>. Consultado en enero de 2009).
- Cabrera Infante, Guillermo. (2005). *Un oficio del siglo XX*. Santillana- Alfaguara.
- Cabrera Infante, G. (1978). *Arcadia todas las noches*. Alfaguara.
- Farber, Manny . (1998). *Negative Space* . Perseus Books Group - Estados Unidos.
- Farber, Manny. (1971). *Arte Termita contra Arte Elefante Blanco*. Anagrama.
- Crowther, Bosley (1967). Movie Review. *Bonnie and Clyde*. April 14. En <http://movies.nytimes.com/movie/review?res=EE05E7DF173CE361BC4C52DFB266838C679EDE> . Consultado: noviembre 2009.
- Corliss, Richard (1994-11-07). "That Wild Old Woman". Time. <http://www.time.com/time/magazine/article/0,9171,981763,00.html>. Recuperado en: marzo 2007. Consultado: marzo 2009.
- Houston, Penelope (2001-09-05). "Obituary: Pauline Kael". The Guardian. <http://www.guardian.co.uk/obituaries/story/0,3604,546921,00.html>. Recuperado 2007-04-19.
- Menand, Louis. "Finding It at the Movies", *The New York Review of Books*, 1995-03-23. Recobrado en 2008-04-02. En entrevista a: Menand escribe sobre la influencia de Kael en Sragow, Edelstein y Marcus.

- Kael, Pauline (1976). *The Current Cinema*, "Notes on the nihilist poetry of Sam Peckinpah," *The New Yorker*, January 12, p. 70 . También en "Peckinpah's Obsession", *Deeper into Movies*, Little, Brown & Co., London, 1974. Consultado en http://www.newyorker.com/archive/1976/01/12/1976_01_12_070_TNY_CARDS_00031860. Agosto 2009.
- Kael, P. *Kiss kiss Bang bang* (1968). Little, Brown, 1969. También en Bantam, 1971, y Warner Books, 1979. Marion Boyars, 1994 (reimpresión).
- Kael, P. *Going Steady*. Film Writings 1967-1969 (1969). También en Little, Brown. Bantam 1971. Warner Books, 1979. Marion Boyars, 1994 (reimpresión).
- Kael, P. *Deeper into Movies* (1973). Little Brown -Warner Books.
- Kael, P. *Hooked* (1989). Nueva York: Dutton. Marion Boyars. Reino Unido.
- Kael, P. *I Lost It at the Movies* (1965). 1954-1965. Reino Unido: Marion Boyars Publishers
- Kael, P. *Movie Love* (1991). Marion Botars. Reino Unido. – También en: Nueva York Dutton
- Kael, P. *5001 Nights at the Movies* (1982, 1984, 1991), Henry Holt and Company, 1991.
- Kael, P. *Reeling* (1976). Reino Unido. Editions Marion Boyars.
- Kael, P. *State of the Art*. (1987) W. Abrahams Books. Nueva York.
- Kael, P. *Taking It All In* (1984). W. Abrahams Books. Reino Unido: Marion Boyars, y también Henry Holt and Company, 1991.
- Kael, P. (1969). "Trash, Art, and the Movies", aparecido en *Harper's*, y en *Going Steady*.
- Kael, P. (1971). "Raising Kane". *The New Yorker*. También en *The Atlantic Monthly*.
- Kael, P. (1972). "Stanley Strangelove", comentario de *A Clockwork Orange*. En *The New Yorker*.
- Kael, P. (1980). "Why Are Movies So Bad? Or, the Numbers". En *The New Yorker*.
- Kael, P. (1968). *Bonnie y Clyde* (1968). *The New Yorker*, aparecido en *Kiss, Bang Bang*. (Traducción: Hernando Valencia Goelkel), en revista *Eco*. Abril. Tomo XVI/6.
- Kael, P. (1996). Sobre Woddy Allen, *For Keeps: 30 años en el cine*. Plume, Nueva York, 1996.
- Kael, P. (1968). *Kiss Kiss Bang Bang*. Toronto: Bantam. p. 214-5.
- Kael, P. *When the Lights Go Down* (1980). Reino Unido: Marion Boyars
- Lopate, P. *American movie critics: an Antology from the Silents until Now*. Library of America. 2006
- Menand, Louis (1995). "Finding It at the Movies". *The New York Times of Book*. Consultado en 2008-abril-02. Volume 42. Número 5. .
- Sontag, Susan. (1995). *Contra la interpretación*, en *Contra la interpretación*. Anagrama.
- Sontag, Susan. (2007). "Fascinante fascismo", en *Bajo el signo de Saturno*. Barcelona, España. Random House Mondadori.
- Thomson, David (2002). "Pauline Kael." *The New Biographical Dictionary of Film*. New York: Alfred A. Knopf. p. 449-50.

"Kiss Kiss Bang Bang (Ouch Ouch)". Time. 1980-08-04. <http://www.time.com/time/magazine/article/0,9171,920938,00.html>. Recuperado: 2007-04-19. Consultado: Junio 2009.

Trueba, Jonás. "Sobre Manny Farber y el'arte termita' contra el'arte elefante blanco'". En <http://www.elmundo.es/elmundo/2008/10/08/elvientosopladondequiere/1223453557.html>. Consultado: Julio-2010.

Valle, Rafael. "Muere Pauline Kael, la gran dama de la crítica de cine", en *latercera.cel*. Citado abril 8 de 2001.

Greil Marcus, Roger Ebert, Michael Sragow y Charles Taylor. (2001) Remembring Pauline Kael. The New Yorker. En www.salon.com/ent/movies/feature/2001/09/03/kael_remembrances/index.html www.salon.com/ent/movies/feature/2001/09/03/pauline_kael/index.html.