

SARRIS MEKAS SONTAG KAEL

DAVID OUBIÑA

El 3 de marzo de 1964, con el auspicio de la revista *Film Culture*, Jonas Mekas estrenó *Flaming Creatures* (Jack Smith, 1963) en el New Bowery Theatre del East Village. Travestis, *drag queens*, drogas, criaturas bizarras, vampiros, orgías: para algunos, la película era una obra maestra del cine experimental, para otros era simplemente basura porno. Se produjo una conmoción. La policía se hizo presente y todo derivó en un episodio judicial bajo acusaciones de indecencia y obscenidad.

En ese momento, Andrew Sarris era colaborador de *Film Culture*; sin embargo sus ideas sobre el cine se encaminaban en una dirección completamente diferente. Poco antes del escándalo alrededor de *Flaming Creatures*, Sarris había publicado en la revista de Mekas el ensayo “Notes on the Auteur Theory in 1962”: allí proponía una clasificación de los directores norteamericanos desde la perspectiva del *cine de autor* que retomaría más tarde en su célebre libro *The American Cinema. Directors and Directions 1929-1968*. En el breve ensayo inicial, Sarris afirmaba: “Como todos los norteamericanos que toman al cine en serio, siempre he sentido un complejo de inferioridad cultural acerca de Hollywood. Hasta hace pocos años, me hubiera parecido impensable hablar en el mismo tono de un director ‘comercial’ como Hitchcock y un director ‘puro’ como Bresson”. Pero el tiempo ha pasado, el crítico ha reexaminado sus prejuicios y ahora se declara preparado para afirmar que “comparando película con película, director con director, el cine norteamericano ha sido sistemáticamente superior al del resto del mundo desde 1915 hasta 1962”.

Resulta curioso que “Notes on the Auteur Theory in 1962” se publique en las páginas de *Film Culture*. ¿Qué comparten Sarris y Mekas? ¿Cuál es la relación posible

entre el cine clásico y el *underground*? ¿Cómo se vinculan los principios de la *auteur theory* y el *New American Cinema*? Cuando Tom Gunning sugiere que, a pesar de las diferencias obvias, hay también algunas semejanzas, Sarris le responde: “La gran diferencia entre nosotros es que Jonas le da más valor a la expresión que a la comunicación. Yo le doy más valor a la comunicación. Creo que uno tiene que conectar con alguien, que tiene que haber un público del otro lado. Mi rechazo hacia la mayor parte del cine de vanguardia tiene que ver con un rechazo fundamental a la idea de que las películas tienen las mismas opciones que las bellas artes (la pintura y la escultura). No es así. La pintura y la escultura son esencialmente espaciales y no temporales. Las formas temporales (la música, el teatro, la narración, la ficción, la literatura, el cine) son estructuras de tiempo. Y si uno va a quitarles tiempo a las personas, tiene que enriquecerlas. No puede repelerlas”. El argumento adolece de un pragmatismo elemental: se sostiene sobre un criterio contractual del intercambio artístico y sobre un prejuicio que tiende a demonizar las formas de lo nuevo. Sarris plantea una concepción del cine y de las formas temporales del arte como discursos que deberían estar al servicio del público. Más allá de eso, lo que interesa es que el comentario da cuenta de las diferentes perspectivas personales pero, a la vez, explica su convivencia dentro del marco de la revista.

Mekas había fundado *Film Culture* en 1955. En sus primeros números, la publicación recuperaba el cine del pasado pero también se ocupaba del cine contemporáneo menos comercial: los documentales y el cine de arte europeo. Así, el neorrealismo aparecía como el punto más alto de modernidad en la posguerra. Todavía la revista no ha tomado partido por el cine experimental y, de hecho, los primeros textos de Mekas sobre esa cuestión resultan violentamente críticos. Sin embargo, hacia el final de la década ya se ha producido un cambio radical en la orientación estética. En el mismo programa del 11 de noviembre de 1959, Cinema 16 –la sala de Amos Vogel dedicada al cine independiente– estrenó *Pull My Daisy* (Alfred Leslie y Robert Frank, 1959) y la segunda versión de *Shadows* (John Cassavetes, 1959). Mekas había sido el primer defensor de *Shadows*: esa

opera prima constituía la prueba concreta de que era posible filmar con 15.000 dólares y reinventar el cine. Pero luego el director había decidido filmar más material y recompaginar la película de modo que resultase más apta para la exhibición comercial. En la proyección de fines de 1959, Mekas se sintió traicionado por Cassavetes, pero encontró un nuevo bastión para defender en el film de Leslie y Frank.

Mientras Sarris se propone un rescate del cine comercial del pasado, Mekas es el promotor de un cine de vanguardia completamente ajeno a la industria. Pero en ambos casos se trata de críticas al estado de situación del cine norteamericano en la posguerra. Si pueden convivir en *Film Culture*, es porque ese lugar cuestionador es el que vino a ocupar la revista durante la década del 50 y 60. Es cierto que el rescate del cine clásico tal como lo entiende Sarris es diferente al rescate de viejos films y viejas *stars* tal como lo practican, de manera más insolente, algunos cineastas del *underground* neoyorkino; pero, a la vez, ambas estrategias confrontan con el gusto más convencional de la época. También Pauline Kael, en la costa Oeste, ataca las preferencias del norteamericano medio, aunque por otros motivos. A Kael le gusta el cine como un medio popular y considera que, cuando las películas quieren acceder a la dimensión del arte, se arruinan. Por eso le molesta la pose que adoptan los críticos de Nueva York –tanto en la variante Sarris como en la variante Mekas–, porque implica la supresión de cualquier estándar estético. Para ella, el mensaje que envían es: “Vean lo que es Estados Unidos, esta chatarra es nuestro modo de vida. El arte y la vanguardia son falsos; lo que no es bueno es bueno. Sólo los anticuados creen en el arte. Los artefactos de la civilización industrial son la verdad suprema, la broma suprema”. ¿Qué tienen en común el *commercial trash* de Sarris y el *underground* de Mekas? ¿Por qué *Film Culture* puede cobijarlos a ambos entre sus páginas? Kael sostiene que es un matrimonio por conveniencia y que sólo los mantiene unidos el gusto por el exceso, el discurso altisonante y lo efectista.

En *Film Quarterly*, Kael publica “Circles and Squares” donde ataca violentamente el texto de Sarris y da comienzo así a un enconado enfrentamiento entre ambos críticos que

se prolongará durante décadas. Todo esto sucede cuando las relaciones con la cultura popular están comenzando a cambiar: poco antes, Hollywood (ya sea en la interpretación que le daba James Agee o en la que le dará Sarris) no era demasiado bien visto por los intelectuales. En los años 40, Clement Greenberg había establecido la superioridad del modernismo frente a la cultura popular dominante y, en la estela de ese argumento, Dwight Macdonald, a lo largo de los 40 y los 50, producirá diversas expansiones de su “A Theory of Mass Culture”. Para Macdonald, la cultura de masas “ es no-arte. Incluso, es anti-arte”. Y de allí no puede surgir nada bueno: “Antes de que se pueda realizar un film de Hollywood, hay que derrotar a la obra de arte”. A comienzos de los 60, esta confrontación cultural entre lo bajo y lo alto empezaba a resultar pasada de moda. Aun así, “Notes on the Auteur Theory in 1962” aparecía como una provocación. Y cuando Sarris solicita a *Film Quarterly* su derecho a contestar el texto de Kael, Dwight Macdonald (que era colaborador de la revista) envía una nota de renuncia: “Jonas Mekas no es mi ideal de lo que debe ser un crítico pero, como es un poeta y un anarquista, sus caprichos son poco sistemáticos y, a veces, algunos destellos de lucidez brillan de manera intermitente entre la niebla”. El tono es paternalista, como si Mekas fuera un bohemio cándido que ya entenderá lo que es bueno o –lo que vendría a ser lo mismo– un *freak* que ya no tiene arreglo. Sin embargo, Macdonald abandona el tono sarcástico y se enfurece cuando le toca referirse a Sarris. Allí encuentra su límite: “No quiero aparecer en la misma categoría que un ‘crítico’ que piensa que *Los pájaros* ‘encuentra a Hitchcock en la cumbre de su potencial artístico’. No considero a Sarris un crítico; tal vez un agitador, un sumo sacerdote, incluso un archivista; pero no un crítico”.

En realidad, Sarris libra su batalla en dos frentes: por un lado, la tradición crítica norteamericana que había despreciado el cine de Hollywood y, por otro lado, los intelectuales snobs que andan constantemente a la pesca de alguna novedad escandalosa. Dice sobre este tipo de intelectual: “Si las estupideces en la pantalla pueden conmover a una sensibilidad tan refinada como la suya, ¿qué éxtasis experimentaría si el mecanismo del

sueño estuviera controlado por gustos comparables al suyo? Greta Garbo editada en *Partisan Review* y todo eso. Ni siquiera puede admitirse a sí mismo que lo seduce la misma vulgaridad que su madre disfruta en el Bronx. Disimula su vergüenza con mecanismos de defensa como el pop, el camp, las *trivia*". Resulta difícil no pensar aquí en la figura de Susan Sontag como destinataria de la invectiva. Es ella la que celebra a Garbo como el gran ídolo del camp en *Partisan Review*. Y es Sontag la que puede decir –sin que se le despeine ni uno solo de sus cabellos de *highbrow intellectual*– que “las experiencias del camp se apoyan sobre el gran descubrimiento de que la sensibilidad de la cultura alta no tiene el monopolio del refinamiento. El camp afirma que el buen gusto no es simplemente buen gusto; que existe incluso un buen gusto del mal gusto”. No se trata de subsumir la escritura de Sontag en la sensibilidad camp, puesto que siempre es demasiado conciente de su ambivalencia (ella misma dice que lo camp la fascina tanto como la ofende: ésa es la cuestión); lo que interesa, más bien, es identificar un tipo de mirada que Sarris deplora como un gesto frívolo de ciertos intelectuales. Allí donde Sarris es amablemente erudito, Sontag hace todo lo posible por exhibir –con exagerada teatralidad– su vasta cultura, tan enciclopedista como caprichosa; allí donde Sarris es irónico, Sontag es soberbia y arrogante; allí donde Sarris construye un monumento al cine del pasado, Sontag confunde intencionalmente y desprejuiciadamente Bresson, Eisenstein y Bergman con Jack Smith, King Kong y Flash Gordon. Mientras que Sarris todavía piensa los films en términos de “buenos” y “malos”, Sontag (como en su cita de *Lady Windemere's Fan*) podría decir que la única clasificación posible es entre “encantadores” y “aburridos”.

Luego de la noche del escándalo alrededor de *Flaming Creatures*, Sontag escribió una nota para *The Nation*: “Lo único que hay que lamentar a propósito de los primeros planos de penes flácidos y pechos bamboleantes, las imágenes de masturbación y sexualidad oral, en *Flaming Creatures* de Jack Smith, es que hacen difícil hablar simplemente de esta película notable; hay que *defenderla*. Pero al defender la película, y al hablar sobre ella, no quiero hacer que parezca menos escandalosa, menos chocante de lo

que es”. Lo que a Sontag le gusta es que parece un film amateur, torpe e indiferente a la técnica. A diferencia de los primeros cineastas de vanguardia (Maya Deren, Kenneth Anger) que buscaban una imagen y un sonido que se aproximaran en todo lo posible a lo profesional, Smith es deliberadamente crudo y primitivo. Pero esa inocencia técnica no resulta frustrante sino que hace que la pulcritud no interfiera con la espontaneidad, la inmediatez y lo verdadero. El cineasta –dice Sontag– es visualmente generoso y el film está plagado de imágenes exuberantes. “No hay ideas, no hay símbolos, no hay comentario o crítica de nada en *Flaming Creatures*. La película de Smith es estrictamente un regalo para los sentidos”. La obra es un territorio donde se juegan algunos conceptos que Sontag presenta de manera más elaborada en el célebre texto “Against interpretation”, publicado ese mismo año. Contra la vieja crítica que separa forma y contenido (sólo para interpretar las formas y reponer la fantasía de que existen contenidos debajo de esa superficie), propone: “En lugar de una hermenéutica, necesitamos una erótica del arte”. En el arte contemporáneo, entonces, toda exégesis es indefectiblemente reaccionaria. Si la pintura abstracta intenta escapar de la interpretación al eliminar el contenido, el pop art alcanza el mismo resultado por medios opuestos, ya que muestra sus contenidos de manera tan flagrantemente literal que rechaza toda hermenéutica. *Flaming Creatures* es un bello ejemplo de pop art, precisamente porque suspende todo juicio y se instala en ese territorio ambivalente o contradictorio que tanto molesta a aquellos que no entienden su libertad moral. “Pero todavía falta para que este tipo de arte pueda ser entendido en este país. El espacio en el cual se mueve *Flaming Creatures* no es el espacio de las ideas morales, que es donde tradicionalmente los críticos norteamericanos han ubicado al arte”.

Los críticos de la vieja guardia deberían sentirse aludidos en esa acusación; pero lo cierto es que MacDonald –reacio a los experimentos del kitsch y del pop-art– no se muestra particularmente ofuscado ante el film de Smith. Sólo insistirá en que “como los Beat *littérateurs*, los realizadores del New American Cinema son moralistas más que artistas”. Como se ve, su valoración es exactamente opuesta a la de Sontag (que rescata, en cambio,

el sentido político de la poética de Smith) pero, aun así, no parece indignado. En cambio, una crítica tan *à la page* como Kael se siente profundamente ofendida por la reseña de Sontag. Y lo que más le molesta es su falta de valores: “Al tratar lo indiscriminado como un *valor*, se ha convertido en alguien prisionero de las modas. Por supuesto, uno podría responder que si todo vale, entonces nada sucede, nada funciona. Pero eso se está volviendo irrelevante. En Los Ángeles, en las funciones de media noche de los cineastas independientes, ya me dijeron que pertenezco a la generación de los viejos, esa generación *Agee-alcohol* –tal como le dicen ellos– que no sabe cómo reaccionar frente a los nuevos films porque no fuma marihuana ni toma LSD y, entonces, no puede acostumbrarse a simplemente *aceptar* cualquier cosa. Esta actitud que rechaza los estándares de la crítica tiene la dudosa ventaja de considerar artista a cualquiera que diga que es un artista y otorgarle a todas sus producciones ‘no comerciales’ el estatus de arte”. Miss Sontag, dice Kael, lleva la crítica hacia su ruina.

Sin embargo, lo cierto es que Sontag nunca abdica de la dimensión estética, nunca abandona esa ambición de grandeza a la que toda obra debería aspirar. Como Barthes y como Benjamin –por quienes profesa una gran admiración–, es una intelectual sofisticada con una particular sensibilidad para leer los signos de la cultura popular: no importa cuán frívolo resulte el camp, siempre es un fenómeno digno de estudio. Para Kael, en cambio, las películas son *trash* y por eso se resisten a cualquier intento de conceptualización más allá del placer inmediato. No habría que pedirles más que eso. El movimiento de Sontag es opuesto al de Kael: nunca deja de pensar analíticamente. Y lo que valora en el arte es, precisamente, la capacidad para expresar nuevos modos de pensamiento. Lo que se propone es explorar una nueva sensibilidad emergente que desafía las distinciones tradicionalmente aceptadas entre la forma y el contenido, entre lo banal y lo profundo, entre cultura alta y cultura popular. No se trata de eliminar la valoración crítica sino de reconocer que hay nuevos parámetros de belleza, de estilo, de gusto. Habitamos –dice Sontag– una “era post-romántica de las artes”. Frente a la vieja crítica que valoraba el

contenido social de los films, ahora la forma es lo político. Todo el argumento de “Against interpretation” (sintetizado en el epígrafe de Oscar Wilde: “Sólo la gente superficial se rehúsa a juzgar por las apariencias. El misterio del mundo es lo visible, no lo invisible”) se sostiene sobre una crítica a la noción de sentido como un sustrato que se escondería detrás de los arabescos del estilo.

En alguna oportunidad, Sarris definió a Pauline Kael por asociación con Sontag: “Imagínense a Susan Sontag y a Sue Mengers en la misma persona”. Sue Mengers era una representante de estrellas, célebre por su capacidad para conseguir buenos contratos pero también por su temperamento inescrupuloso. Probablemente, Sarris quería decir que el estilo de Kael era tan avasallador y arrogante como el de Sontag, pero con el agregado de ese oportunismo tan propio del medio natural de Mengers que era la industria de Hollywood. Se podrían hallar algunos intereses compartidos entre Kael y Mengers; sin embargo, no hay ningún vínculo posible entre Kael y Sontag. No tienen nada en común. Sus concepciones sobre el cine pertenecen a universos distantes. Son opuestas porque resultan inconmensurables. Por eso, más allá de algunas invectivas puntuales, no hay debate posible entre ellas. En cambio, si Kael y Sarris pueden pelearse abiertamente es porque representan posiciones antagónicas pero dentro de un mismo sistema de valores: el cine de Hollywood. Sontag nunca deja de flirtear con la cultura popular y conserva siempre un olfato particularmente atento a lo nuevo; sin embargo, no muestra un gran entusiasmo frente al cine norteamericano. Puede escribir de manera inspirada sobre el camp, sobre Mae West o sobre los films de ciencia ficción de los años 50; pero, aunque celebra la disolución de las fronteras entre la cultura popular y la cultura alta, no deja de ser una crítica modernista. Su impulso lúcidamente iconoclasta para inscribirse en la tradición de *Partisan Review* (su gesto distintivo y audaz frente a los intelectuales de la generación anterior como Lionell Trilling o MacDonald) consiste en incorporar los nombres de los grandes cineastas contemporáneos a la discusión: “El cine es hoy la forma de arte más viva, la más excitante, la más importante”.

Igual que Sarris, Sontag hace su viaje iniciático a París a fines de los 50. Pero lo que ve (y lo que hace con lo que ve) es muy diferente. París es la ciudad de *Cahiers du cinéma*, por supuesto; no obstante, más que una revalorización retrospectiva de los viejos *auteurs* norteamericanos, la revista de Bazin es –para ella– el sitio donde se anuncia todo el cine moderno. Digamos: no las películas que los jóvenes turcos admiraban sino las películas que la *Nouvelle vague* está por hacer. Por lo tanto, no se trata sólo de elaborar una nueva concepción sobre la crítica de cine sino de pensar los films dentro de esa constelación donde gravitan la filosofía y el arte modernos (de Bataille y Leiris a Sartre y Barthes, de Genet y Céline a Sarraute y Robbe-Grillet). A Kael y a Sarris, un cineasta emblemático de la modernidad como Antonioni acaba por aburrirlos. En su momento, ambos celebran *La aventura* (1960), pero pierden la paciencia poco después y, cuando se estrena *El desierto rojo* (1964), ya se han fastidiado por completo. Por el contrario, Sontag advierte tempranamente que, en Godard o en Antonioni, el cine moderno alcanza el mismo estatuto que la nueva novela: “La queja habitual sobre los films de Antonioni o los relatos de Beckett o de Burroughs es que son difíciles de ver o de leer, que son ‘aburridos’. Pero la acusación sobre el aburrimiento es realmente hipócrita. En cierto sentido, no existe el aburrimiento. Aburrimiento es sólo otro nombre para cierta especie de frustración. Y las nuevas lenguas que habla el arte interesante de nuestro tiempo son frustrantes para la sensibilidad de muchas personas educadas”.

A comienzos de los 60, las perspectivas de cada crítico sobre las películas clásicas, las películas modernas y las películas experimentales definen distintas concepciones sobre el cine que vendrá. En 1964, luego de la exhibición de *Flaming Creatures*, Mekas pasa la noche en la cárcel, Sontag escribe su encendida defensa, Kael se escandaliza por eso y Sarris se mantiene al margen. En este esquema falta todavía la más impensable de las quejas ante la proyección del film de Jack Smith. Se trata del reclamo del propio Jack Smith que se sumaría a la polémica años más tarde, denunciando que Sontag y Mekas se habían apoderado de su obra. Su furia apunta, en especial, contra el director de *Film*

Culture a quien apoda *Uncle Fishhook*: “[Mekas] escribió que el arte de Jack Smith es tan maravilloso que no puede exportarse. Parece que hablara elogiosamente cuando, en realidad, arruina mis posibilidades económicas de ir a Europa. Hizo un montón de cosas por el estilo. Mi vida ha sido una pesadilla por culpa de esa maldita película. Se tragó diez años de mi vida. Durante ese tiempo, fui traicionado un promedio de dos veces a la semana por *Uncle Fishhook*. Fue como ser cocinado vivo”. Allí hay, también, algunos indicios sobre las actitudes que adoptarán en el futuro algunos cineastas independientes.