

Nota a la presente edición

Dividida de acuerdo a tres de los mayores núcleos reflexivos de su obra –la reinterpretación vanguardista de la historia del cine, la naturaleza de la crítica y el presente y futuro de cine en tanto vínculo con lo real–, la presente compilación de escritos de J. Hoberman (Nueva York, 1948) se propone dar cuenta de un corpus vastísimo que abarca medio siglo y más de una decena de libros de cine enfocados principalmente en la producción norteamericana tanto dentro como lo más alejada posible de Hollywood. Como los mejores exponentes de la crítica cinematográfica de su país, Hoberman entiende a su oficio como una actividad intelectual privilegiada cuya potencialidad radica en la capacidad de resonancia en todos los aspectos de la vida pública y política de una sociedad. La máximas de Siegfried Kracauer acerca de que “el buen crítico de cine es sólo concebible como crítico de la sociedad” y de que “las películas de un país reflejan su mentalidad”, que aparecen una y otra vez en el pensamiento de Hoberman, señalan el rumbo de un proyecto basado en la comprensión del cine como un territorio cultural ilimitado y dinámico cuya redefinición está a la orden del día.

“El futuro de la crítica –escribió en una oportunidad– les pertenece no a quienes prefieren a Ernie Gehr por sobre Alfred Hitchcock, o a Sam Fuller por sobre Stan Brakhage, sino a quienes han expandido su sensibilidad para poder abarcarlos a todos”. El hilo conductor entre los escritos aquí reunidos, además de la interpretación visionaria de la evolución del cine norteamericano de los últimos tiempos, trata de la confirmación de esta sensibilidad en constante expansión mediante la cual la crítica de cine según Hoberman no responde a una precisión

analítica académica, en la que la hiperintelectualización de un film es potenciada por un uso inerte del lenguaje, ni tampoco a la superficialidad publicitaria del periodismo de espectáculos. Por el contrario, su estilo, capaz de combinar el abordaje de Kracauer con la insistencia en la primacía de lo visual característica de Manny Farber, sugiere una toma de postura frente a una actividad intelectual e individual cada vez más difícil de separar de su base comercial anónima y global. En el contexto de la actualidad, los escritos de J. Hoberman no parecen interesados en rememorar causas perdidas, sino más bien en demostrar *aquí y ahora*, con ingenio y humor, lo que esa profesión todavía puede ser y cuán lejos puede llegar.

* * *

“Películas malas” y “Los Super 80” fueron publicados originalmente en *Film Comment*; “Modernismo vulgar”, “Tres sensacionalistas abstractos norteamericanos”, “Cine del Siglo XXI: Muerte y resurrección en el (nuevo) desierto de lo Real” y “El pop antes del pop: Welles, Sirk, Hitchcock”, en *Artforum*; “La vida secreta de Walt Disney”, en *High Times*; “*Bon voyeur*: La pantalla plateada de Andy Warhol”, “¿Qué tiene que ver el arte con todo esto?”, “¿Qué es más extraño que el paraíso? O cómo dejamos de preocuparnos y aprendimos a amar los suburbios”, “La pérdida del western”, “Apocalipsis ahora y entonces”, “Cómo *La guerra de las galaxias* reemplazó la religión, mutó las especies y cambió el cine” y “Por qué los tiempos difíciles ya no significarán tiempos prósperos en el cine”, en *The Village Voice*; “De cara a los noventa”, en *Vulgar Modernism* (Temple University Press, 1991); “El crítico de cine de mañana, hoy”, en *The Crisis of Criticism* (New Press, 1998); “Introducción a *Cine Underground*, de Parker Tyler”, en *Underground Film: A Critical History* (Da Capo, 1995); “El cinéfilo: Manny Farber en las trincheras del cine” y “El tembloroso mundo superior: Sobre Siegfried Kracauer”, en

The Nation; “Todo como había sido”, en *The Magic Hour* (Temple University Press, 2002); “Ríe, llora, cree: La spielbergización y sus disgustos”, en *Virginia Literary Quarterly*.

Con el propósito de facilitar la lectura se ha decidido citar las películas por su título de exhibición en Argentina y/o Latinoamérica, o en su defecto por su título original o bien una combinación de ambos (en films más secretos). En algunos casos se han tenido también en cuenta los títulos de exhibición españoles o incluso traducciones literales del original para respetar la coherencia de las ideas y juegos de palabras del autor.

EL COMPILADOR

Primera parte
Una posición

Películas malas

Hay varias razones para tener en cuenta a las películas malas. La más obvia es que los gustos cambian. Muchos de los films que admiramos, por no decir la mayoría, fueron alguna vez descartados como basura intrascendente; y, como tal, la basura está siempre dotada de ciertos encantos socio-estéticos. A su vez, las películas malas tienen un valor pedagógico: la evolución de la forma cinematográfica se ha basado principalmente en errores. Una tercera razón es que las películas, hasta cierto punto, tienen una vida propia. Mezclan lo documental con lo ficcional, y los rasgos involuntarios menos interesantes de lo primero pueden superar fácilmente las mejores intenciones de lo segundo. Esto quiere decir que es posible que una película triunfe *porque* ha fallado.

Los surrealistas fueron los primeros en cultivar una apreciación de las películas malas gracias a su afición perversa y pionera por los desechos de la civilización industrial. “Los mejores y más excitantes films [son] aquellos exhibidos en las viejas salas, films que parecen no tener ningún lugar en la historia del cine”, aconseja Ado Kyrou en *Le Surréalisme au Cinéma*. “Aprendan a ver los ‘peores’ films, a veces son sublimes”. Este gusto por el elixir de la obra descuidada —espectáculos baratos, films de terror decepcionantes, pornografía anónima, historias de espadachines juveniles, películas “despreciadas por críticos, tildadas por su estupidez o infantilismo por los viejos defensores de la racionalidad”— estuvo basado en la capacidad innata de semejantes films para despertar (aunque sólo fuera al azar) esa cualidad *maravillosa* que tanto excitaba a los surrealistas.

Los surrealistas iban tras la pérdida del sentido. El contenido onírico latente que poseía cada film podría trastornar o

eludir el contenido manifiesto de su línea argumental. Durante la Primera Guerra Mundial, el joven André Breton acostumbraba a deambular de cine en cine, entrando en mitad de una película y levantarse camino a otra una vez que la trama se volvía obvia. Cuando Breton se convirtió en el Papa negro del surrealismo, esta práctica había sido elevada y refinada bajo la forma de crítica sintética. Habitualmente, el espectador surrealista buscaba quebrar la continuidad de un film para liberar a sus imágenes de la prisión de lo narrativo. De esta manera, el parasurrealista norteamericano Joseph Cornell creó su obra maestra *Rose Hobart* (1936), destilando el film de aventuras *En el corazón de Borneo* (1931) en veintinueve minutos no lineales y proyectándola a la velocidad del cine mudo a través de un pedazo de vidrio azul acompañada de la canción “Holiday in Brazil”.

Debido a su admiración por las peores películas, y a pesar de su tendencia a deconstruirlas mentalmente, los surrealistas desarrollaron un anticanon de films tan incoherentes que logran desmontarse a sí mismos; films que trascienden el gusto y que podrían ser definidos como *objetivamente malos*. Las películas malas surrealistas son morbosas, oníricas, delirantes. Una película objetivamente mala es todo eso y más.

El cineasta *underground* Jack Smith escribió: “Un mal actor es rico, único, inclasificable, revelador”. Lo mismo puede decirse del film objetivamente malo y por razones similares. Smith, que comenzó a experimentar con actuaciones malas en *Flaming Creatures* (1962), tenía en mente a su estrella favorita, el paradigmático ícono camp Maria Montez. En parte, su apreciación por sus productos cinematográficos es un gusto surrealista en sí mismo. Fantasías infantiles como *La salvaje blanca*, *Ali Baba y los 40 ladrones* y *Sudan* son fuentes de imaginación estúpida y exotismo voluptuoso. Esta poesía conmovía a Smith.

Pero hay otro aspecto. Smith valoraba sus actuaciones precisamente porque Montez era una actriz poco convincente: “Uno de sus suspiros atrozmente actuados cubría mil toneladas de yeso muerto de una sinceridad vital”. La verdad es que Montez hacía siempre de ella misma, y daba vida a documentales involuntarios

sobre una mujer joven, romántica y narcisista, de poses fantásticas y vestida con joyas viscosas, que reinaba sobre un mundo demasiado obvio y caprichoso. Para Smith, sus retratos torpes de Scheherezade, la Mujer Cobra y la Sirena de la Atlántida hiperbolizaban la situación real de una diosa del glamour de Hollywood. La interpretación transparente de Montez y su gusto evidente por ocupar el centro de atención eran más auténticos para él que el naturalismo de ciertas actrices que mentían con éxito. La clave de un film objetivamente malo es un realismo patético y exagerado inducido por semejante falla en la convicción.

El film narrativo convencional no demanda nada tan extremo para alcanzar el suspenso de lo inverosímil, sólo pide una aceptación indulgente de su propio espacio diegético o ficcional. El film mal hecho, no convincente, confunde este requerimiento mínimo al ignorar o (más a menudo) entorpecer las reglas más rudimentarias del naturalismo en la pantalla. Una vez vi una película pornográfica ambientada en el espacio exterior que usaba una cocina de los suburbios como decorado para su centro de operaciones de naves espaciales. La franqueza con la que esta realidad profílmica desbarataba la red diegética producía un sentido de la ciencia ficción mucho más vívido que cualquier elemento incluido en *2001, odisea del espacio*.

El teórico Noël Burch ha encontrado films narrativos atípicos (excepciones a lo que él llama “modelo de representación institucional”) en el cine anterior a 1905 y en las cinematografías no occidentales. Una película japonesa de comienzos del período sonoro como *Wife! Be Like a Rose* (1935) puede no suscribir plenamente a los códigos institucionalizados, pero no por eso puede ser considerada mal hecha: los *raccords* de mirada no ortodoxos en las secuencias de plano/contraplano, los cortes y puentes sonoros extraños, y los planos desde puntos de vista imposibles producen sólo una discordancia sutil. Por otra parte, un film objetivamente malo promueve el caos perceptivo de manera casual; tanto como la película barata en 3D *Monstruos de Marte* (1953) incorporando efectos especiales robados sin modificación alguna de la película en dos dimensiones *El despertar del mundo*.

Las películas objetivamente malas son en general realizadas en pocos de días y con presupuestos realmente bajos, sin importar la cantidad de obstáculos que se presenten. Semejante austeridad impone un pragmatismo delirante: decorados caseiros, rodajes sin retomas, efectos especiales grotescos y una fuerte dependencia del material de archivo. El film objetivamente malo intenta reproducir el modelo de representación institucional, pero al fallar deforma las fórmulas y clichés de una manera tan drástica que estos son apenas reconocibles; deben ser decodificados activamente. En la película de Edward D. Wood Jr. *La novia del monstruo* (1956), film que utiliza tantos planos de reacción inapropiados que hace pensar en un test combinado de Kuleshov y Rorschach, una secretaria levanta abruptamente un teléfono y comienza a hablar. ¿Acaso el director pasó por alto la necesidad de marcar un número? ¿Se olvidó de agregar el sonido del timbre telefónico? Una actriz en la película de Oscar Micheaux *God's Stepchildren* (1937) sacude su cabeza y declara: “No... enfáticamente... no”. Posteriormente, uno se da cuenta de que ha incorporado a su parlamento las indicaciones del director escritas en el guión.

Actuaciones pobres y diálogos ridículos –si bien son axiomáticos con una mala dirección– no hacen en sí a una película objetivamente mala. Tampoco lo hace una trama absurda; de ser así, D. W. Griffith, Josef von Sternberg y Samuel Fuller serían cineastas malos. De hecho, para ser objetivamente malo, un film debe dirigir implacablemente nuestra atención lo más lejos posible de lo absurdo de su trama. Para Walter Benjamin (e incluso para André Bazin) la “realidad libre de aparatos” que las películas presentaban en la pantalla era realmente el “pico del artificio”. El film objetivamente malo da cuenta de esto: la mentira de la cronología es dejada de lado por medio de una continuidad imperfecta; el montaje “invisible” es quebrado por cortes mal hechos; la puesta en escena salta a la vista mediante rutinas y gags vulgares. Una buena película mala es una piedra filosofal que convierte los errores incompetentes de la basura ingenua en oro modernista. Estas películas son

objetos inestables. Rebotan para adelante y para atrás desde los intentos diegéticos hasta los eventos profílmicos (o hasta su propia construcción mal erigida) de la misma manera en que Cézanne oscila entre el paisaje figurativo y un lienzo empastado de pintura.

Las películas objetivamente malas están casi siempre dirigidas a los sectores de la audiencia cinematográfica más explotable o lumpen (minorías étnicas, adolescentes, iletrados, marginales de la calle 42). Sin embargo, los mejores films malos son, como cualquier otro tipo de película, obras personales no exentas de obsesión. Alguien tenía una historia que contar y lo haría a toda costa. “De acuerdo al presupuesto y al tiempo de rodaje, sentí que alcancé la grandeza”, dijo Phil Tucker acerca de *Monstruos de Marte*, de dieciséis mil dólares. Las mejores películas malas incorporan ambiciones desmedidas y marcas autorales a sus de por sí embriagadoras atmósferas de locura libertaria. Como dijo Douglas Sirk: “Hay una distancia muy corta entre el arte elevado y la basura”. (¿Quién lo sabría mejor que él?) “Y la basura dotada de locura es, por esta misma razón, la más cercana al arte”. Una película sumamente mala —una anti obra maestra— irradia una estupidez tan asombrosa como genial.

Estas reflexiones fueron en parte provocadas por el Festival de los Peores Films del Mundo, celebrado en el Beacon Theatre de Manhattan. El ciclo se inspiró en *The Fifty Worst Films of All Time* y *The Golden Turkey Awards*, un par de no-libros humorísticos basados en una investigación del joven Harry Medved y escritos por su hermano mayor, Michael. La postura Medved —si descontamos su pátina de masoquismo al estilo de la revista *Mad* y decidimos soportar su tono burlón— también sugiere que las mejores películas malas son similares a las obras maestras.

De acuerdo a los Medveds, “en ambos casos el espectador se maravilla ante el rango de imaginación y creatividad humana”. Otra forma de decirlo es que las anti obras maestras rompen las reglas con tanta alegría como para expandir nuestra definición de lo que una película puede ser. *They Saved Hitler's Brain* (¿1958?, ¿1964?), el film más inventivo estructuralmente exhibido en el