

# Crispetes i Godrad: la crítica cinematogràfica de Manny Farber

## Popcorn and Godard: The Film Criticism of Manny Farber

---

Andrew Dickos

### RESUM

L'article al·ludeix al context de les publicacions en què va col·laborar Farber, sobretot als anys 40 i 50, per destacar la singularitat del seu acostament a la crítica i en particular la varietat d'estils i cineastes pels quals es va interessar sense establir jerarquies entre els diferents camps cinematogràfics, abastant així des del cinema popular fins al d'avantguarda, com es mostra en la relació de cites seves sobre Sturges, Antonioni, Fassbinder, Godard o Snow.

### PARAULES CLAU

Manny Farber, crítica de cinema, cultura popular, Preston Sturges, Michelangelo Antonioni, Rainer Werner Fassbinder, Jean-Luc Godard.

### ABSTRACT

This paper alludes the context of the publications in which Manny Farber collaborated, mostly through the forties and the fifties, in order to outline the singularity of his approach to film criticism. Particularly, this paper addressees the diversity of styles and filmmakers he was interested in, without establishing hierarchies between the different cinematographic fields. Thus, through the relation of Farber's quotes on Sturges, Antonioni, Fassbinder, Godard or Snow, it is shown how he was able to encompass a broad spectrum of films, from the popular to the avant-garde.

### KEYWORDS

Manny Farber, Film Criticism, Popular Culture, Preston Sturges, Michelangelo Antonioni, Rainer Werner Fassbinder, Jean-Luc Godard.

Art tèrmit. Només una imaginació tan enginyosa com la de Manny Farber podria trobar no només el terme, sinó el concepte. Sortit de la segona generació de crítics culturals i cinematogràfics estatunidencs que van habitar les millors publicacions literàries de segona línia de la dècada de 1940, Farber va prendre la seva descarada sensibilitat i la va fusionar amb una apreciació –de llarg abast, complexa i subtil– de la bellesa que pot trobar-se en el modernisme i el millor de la ja distintiva, de vegades fosca, cultura popular. I part del millor d'aquesta cultura popular es trobava al cinema – no exclusivament en obres canòniques – especialment no en obres canòniques mastodòntiques – sinó en tots els plaers culpables no regenerats i tossudament vigorosos trobats en pel·lícules que superaven àmpliament les profunditats altisonants oficials del cànon en la configuració del nostre gust i consciència. En altres paraules, la vibració i l'entusiasme de... l'art tèrmit.

Farber va començar com a crític d'art i va passar a escriure crítica de cinema per a les petites revistes emergents que van sorgir de la Depressió i van servir per donar veu a l'esquerra americana en la dècada de 1940. Eren progressistes i liberals, i fidels al New Deal d'inspiració socialista promès per l'etos rooseveltian i les polítiques del moment. Es va convertir en el crític de cinema de *The New Republic* el 1942, i després va passar al final de la dècada a escriure per a *The Nation*, *The New Leader*, i d'altres revistes d'art i cultura al llarg de les dècades de 1950 i 1960. Una selecta mostra de les seves millors peces va ser recollida a *Negative Space*, publicat el 1971, una edició de butxaca (retitulada *Movies*) que tenia vívides imatges a tot color de Humphrey Bogart, Gene Tierney, i George Raft en la portada dissenyada per Stan Zagorski, una evocació romàntica i icònica de la dècada de 1940 i un complement perfecte del respecte de Farber pel cinema de gènere.

La varietat i l'emoció que Farber mostra a la seva crítica –i el que és més important, que desperta en els seus lectors– fa que la ment

trontolli, i ho fa de manera tan precisa per la familiaritat que sent amb tot el que analitza. Aquesta absència de por en un escriptor menor soscavaria la seva autoritat, l'exposaria com un farsant. Però no en Farber. Farber prepara un àpat de pensament crític de la mateixa manera que Julia Child va preparar un sopar senzill: intrèpidament i sense demanar disculpes. Cap crític podria escriure com ho va fer ell sobre les alegries dels cartoons de *Merrie Melodie* de Chuck Jones el 1943 i també oferir una lúcida anàlisi descriptiva de la seducció de la càmera de Chantal Akerman a la seva audiència a *Jeanne Dielman, 23 rue du Commerce, 1080 Bruxelles* (1975) més de trenta anys després (FARBER, 764-69). Farber parla sobre l'àgil tall ràpid de les pel·lícules d'acció de sèrie B de Don Siegel al costat dels melodrames de tabloide, i desacreditats lleugerament però amb aprovació, de Sam Fuller, i aquests dos cineastes acaben al llit juntament amb Jean-Luc Godard i el seu joc amb el llenguatge cinematogràfic i les idees de la cultura occidental. I, en l'univers d'anar al cinema de Farber, funciona.

Quant a Godard, Farber resumeix eficaçment el seu treball a l'octubre de 1968 d'aquesta manera:

«Cada nova pel·lícula és abans de res un assaig sobre la forma en relació amb una idea: una elecció molt deliberada de determinats elements formals per expressar una crítica sobre els joves maoistes francesos; un informe documental sobre la prostitució, en estil poètic; o un gris, ombrívol i sofisticat retrat d'un heroi existencial de compromisos confusos. (FARBER, 2009: 627) [...] Darrere del bé (*Banda aparte* [*Bande à part*, 1964]), del mal (*Una mujer es una mujer* [*Une femme est une femme*, 1961]), i del dolent bell (*Los carabineros* [*Les carabiniers*, 1963] és visualment enlluernadora en qualsevol moment, però gairebé et trenca el cap en dos) està l'espectre d'un adolescent desequilibradament crescut, succedani, sempre oposat a l'ordre existent, primitivista ja sigui en la seva forma de pensar o en termes de consciència i dels sentiments» (FARBER, 2009: 630).

En escriure sobre aquests cineastes i gèneres (*cinema negre*) que sovint no li agradaven, però que molts altres crítics admiraven, Farber encara aporta idees que com a crítiques poden servir per elucidar com a virtuts les mateixes febleses que ridiculitza. Sobre *Jules y Jim* (*Jules et Jim*, 1962) de Truffaut, observa:

«Gràcies a la seva afició per la il·luminació difusa i pel tipus de plans llargs que sostenen els seus actors a trenta passos, especialment amb mal temps, no són només les persones les que estan difuminades; l'escena mateixa amenaça amb evaporar-se per la vora de la pantalla» (FARBER, 2009: 539).

Una descripció adequada per al naturalisme, evocador de les pel·lícules de Renoir de mitjan la dècada de 1930, que tants de nosaltres apreciem a la fotografia de Raoul Coutard per a aquesta pel·lícula.

La distintiva veu de Manny Farber s'escoltava en la vivacitat peculiar de la seva prosa, al·lusiva però específica, referencial però rares vegades fosca. La lucidesa de la seva ment crítica descriu el procés d'aprehensió de la sensibilitat del cineasta sense perdre's en difusos galimaties crítics. També fou el paradigma d'una sensibilitat americana molt masculina que es va destacar en les seves paraules. Àvid i intrèpid en les seves percepcions, Farber volia que ens uníssim a la festa organitzada pels realitzadors en els móns dels quals va transitar. Ningú havia escrit sobre el gran Preston Sturges tan vívidament com Farber va fer el 1954 (i pocs ho han fet des de llavors) a l'assaig que va escriure amb un tal William S. Poster (sobre el qual no es pot trobar res). Farber ens parla de Sturges, el qual

«com que hi ha tant d'autobombo, falsa pietat, i artísticitat en les arts, probablement se sentia menys moralment confós per barrejar l'slapstick amb humor genuí, l'original i el derivat junts, i expressar-se a través de l'audàcia i habilitat per la qual es combinen» (FARBER, 2009: 462).

Una descripció pràcticament perfecta del projecte de Sturges, definint la seva sensibilitat com sorgint de la col·lisió de comèdia verbal i física. I continua més endavant:

«De fet les seves imatges en cap moment evidencien el més mínim interès quant a la veracitat o falsedat com a representació directa de la societat. Les seves netes i ideades trames no són importants *per se* i es desenvolupen principalment per proveir-lo del tipus de moviments i aparences que vol, amb multitud de rars individus animats, amb juxtaposicions d'accions i cares inusuals. Aquests llavors s'organitzen, com els elements en qualsevol art que no es redueix a la mera sociologia, per evocar *sentiments* sobre la societat i la vida que no poden ser reduïts a la doctrina o jutjats per puces saltant de l'obra d'art a la societat com aquell que verifica un retrat comparant-lo amb les faccions de l'original» (FARBER, 2009: 463).

Hi ha un remarcable i coherent nivell de perspiciàcia en els més de quaranta anys de Farber com a crític. A diferència de molts altres, ell no va desenvolupar el seu art crític en períodes, sinó que va volar alt des del principi. Més de vint anys després del seu cèlebre assaig sobre Sturges, va escriure amb igual visió sobre els nous cineastes alemanys Werner Herzog i Rainer Werner Fassbinder. Just abans de l'explosió de Fassbinder a l'escena internacional, Farber va escriure al juliol de 1975 sobre el seu deute warholià en la representació de les relacions sexuals en l'espai de la pantalla:

«Les seves estratègies sovint indiquen un estudi de les pel·lícules pornogràfiques, com aconseguir una extensió de la carn a través de la pantalla amb l'impacte més contundent i el menor metratge. Amb el seu agut ús dels efectes alienants de Brecht, un posicionament incòmode i una ment reductora que va directa al gra, se les arregla per imprimir un sexe pervertit sorprenent sense voleiar entorn de l'estil de Bertolucci a *El último tango en París* (*Ultimo tango a Parigi*, 1972)» (FARBER, 2009: 725).

I aquesta veu s'ha mantingut particularment viva i en absolut antiquada – viva amb l'energia d'un crític compromès en connectar l'experiència de l'espectador a les composicions formals dels cineastes que aborda. Considerem, per exemple, la seva ressenya d'Antonioni pels volts de 1962:

«El seu talent és per a petits i excèntrics estudis de microscòpia, com en les obres de Paul Klee, de les persones i les coses posades en tota la seva *grotesquerie* davant d'un context social opressiu. A diferència de Klee, que es va quedar petit i per tant amb una evasiva afectació, l'aspiració d'Antonioni és clavar l'espectador a la paret i pegar-lo amb tovalloles mullades d'artisticitat i significat».

I continua :

«En un moment de *La noche (La notte, 1961)*, l'esposa infeliç, realitzant aquesta caminada patentada pel director a través d'un continent de paisatges, s'atura en uns enderrocs per pelar un gran tros de llauna oxidada. Aquest icònic primer pla de minúscula desolació és probablement el clixé més treballat en la fotografia fixa, però Antonioni, per mantenir les seves històries i esdeveniments en moviment com les grans novel·les a través de material significant, no deixa de llançar el seu cop de gràcia» (FARBER, 541).

L'amor de Farber pel cinema molt sovint va venir com el d'un pintor mirant un llenç, que incloïa el cinema experimental. Podem connectar el seu compromís amb el formalisme del cinema no narratiu, com a *Wavelength* (1967) de Michael Snow, de la qual va escriure de manera molt encertada el 1970:

«El cop fresc de *Wavelength* de Michael Snow estava en veure tants nous actors –llum i espai, parets, finestrals, i un gran nombre de variacions de color que viuen i moren en els cristalls de la finestra– convertits en els principals components estètics de l'experiència fílmica» (FARBER, 2009: 678).

amb el seu amor pels contorns espacials del magnetisme de les estrelles de Hollywood ara desaparegut, quan va escriure el 1971:

«Des dels dies en què Lauren Bacall podia irrompre en un espai completament nou i reclamar a l'oficina llardosa d'un detectiu, un món en què tantes coses podien ser físicament analitzades i criticades a través de la nova i complexa tècnica de la mirada ha estat pràcticament reduït a res en termes del territori en el qual l'actor pot provar-se físicament o ser ell mateix» (FARBER, 2009: 692).

Farber va complementar la seva carrera d'escriptor amb la pintura i l'escultura, la fusteria i el treball manual. Va treballar en multitud d'obres de construcció per tot Manhattan a principis de 1950, i se les va arreglar per connectar el món físic d'aquest treball amb la seva creació artística, a Greenwich Village durant l'època del germen de l'expressionisme abstracte de la postguerra i en companyia d'altres artistes com Hans Hofmann, Larry Rivers, i Robert De Niro Sr. i Virginia Admiral (els pares de l'actor Robert de Niro). Hi ha una emocionant història d'amor que s'evoca en la imatge d'una vida tan atapeïda mentre feia pintures, escultures, descobria pel·lícules i redimia el seu valor en serioses reflexions i importants escrits – importants almenys en retrospectiva– amb una urgència envejable tan absent en la crítica de cinema actualment.

L'amplitud dels coneixements de Manny Farber sobre el cinema, presentats amb el seu idiosincràtic *punch* (que fa que els intents de col·loquialisme crític de Pauline Kael semblin sovint complicats) i sense menyspreu pel lector implicat i intel·ligent, va ressonar i va aixecar la seva escriptura com un art discret d'aquesta cultura cinematogràfica que ell va il·luminar. La lluentor d'aquesta escriptura roman, a la pàgina, al cap del lector, a la veu d'un crític que encara manté la seva importància. •

**REFERÈNCIES BIBLIOGRÀFIQUES**

FARBER, Manny (2009). POLITO, Robert (ed.), *Farber on Film. The Complete Film Writings of Manny Farber*. New York. The Library of America.

**ANDREW DICKOS**

Andrew Dickos es l'autor d'*Street with No Name: A History of the Classic American Film Noir* (Univ. Press of Kentucky, 2002) i *Intrepid Laughter: Preston Sturges and the Movies* (Scarecrow, 1985). El seu tercer llibre, *Abraham*

*Polonsky: Interviews* (Univ. Press of Mississippi, 2012), se centra en el gran cineasta de Hollywood censurat durant l'era McCarthy.