

Palomitas y Godard: la crítica cinematográfica de Manny Farber

Popcorn and Godard: The Film Criticism of Manny Farber

Andrew Dickos

RESUMEN

El artículo alude al contexto de las publicaciones en que colaboró Farber, sobre todo en los 40 y 50, para destacar la singularidad de su acercamiento a la crítica y en particular la variedad de estilos y cineastas por los que se interesó sin establecer jerarquías entre los diferentes campos cinematográficos, abarcando así desde el cine popular hasta el de vanguardia, como se muestra en la relación de citas suyas sobre Sturges, Antonioni, Fassbinder, Godard o Snow.

PALABRAS CLAVE

Manny Farber, Crítica de cine, 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.

Arte termita. Sólo una imaginación tan ingeniosa como la de Manny Farber podría dar no sólo con el término, sino con el concepto. Surgido de la segunda generación de críticos culturales y cinematográficos estadounidenses que conformaron las mejores publicaciones literarias de segunda línea de la década de 1940, Farber tomó su descarada sensibilidad y la fusionó con una apreciación –de largo alcance, compleja y sutil– de la belleza que puede encontrarse en el modernismo y lo mejor de la distintiva, y a veces oscura, cultura popular. Parte de lo mejor de esa cultura popular se encontraba en el cine y no exclusivamente en las obras canónicas –en particular no en las películas “elefante blanco”–, sino en todos los placeres culpables empedernidos y tercamente vigorosos encontrados en películas que superaban ampliamente las profundidades altisonantes oficiales del canon en la configuración de nuestro gusto y conciencia. En otras palabras, la vibración y el entusiasmo del... arte termita.

Farber comenzó como crítico de arte y más tarde empezó a escribir crítica de cine en las pequeñas revistas emergentes que brotaron de la Depresión y sirvieron para dar voz a la izquierda americana en la década de 1940. Eran progresistas y liberales, y fieles al New Deal de inspiración socialista prometido por el ethos rooseveltiano y las políticas del momento. Se convirtió en el crítico de cine de *The New Republic* en 1942, y al final de la década pasó a escribir para *The Nation*, *The New Leader*, y otras revistas de arte y cultura a lo largo de las décadas de 1950 y 1960. Una selecta muestra de sus mejores piezas fue recogida en *Negative Space*, publicado en 1971, una edición de bolsillo (retitulada *Movies*) que tenía vívidas imágenes a todo color de Humphrey Bogart, Gene Tierney y George Raft en la portada diseñada por Stan Zagorski, una evocación romántica e icónica de la década de 1940 y un complemento perfecto del respeto de Farber por el cine de género.

La variedad y la emoción que Farber muestra en su crítica –y lo que es más importante, que despierta en sus lectores– hacen que la mente se tambalee, y lo hacen de manera tan precisa por esa familiaridad

que siente con todo lo que analiza. Esta ausencia de miedo en un escritor menor socavaría su autoridad, lo expondría como un farsante. Pero no en Farber, quien prepara un festín de pensamiento crítico de la misma manera que Julia Child preparó una cena sencilla: intrépidamente y sin pedir disculpas. Ningún crítico podría escribir como lo hizo él sobre el disfrute de los cartoons de *Merrie Melodie* de Chuck Jones en 1943 y también ofrecer un lúcido análisis descriptivo de la seducción de la cámara de Chantal Akerman a su público en *Jeanne Dielman, 23 rue du Commerce, 1080 Bruxelles* (1975), más de treinta años después (FARBER, 2009: 764-69). Farber escribe sobre el ágil y rápido corte en las películas de acción de serie B de Don Siegel junto a los melodramas de prensa amarilla de Sam Fuller –por entonces desacreditados o apenas valorados–, y ambos cineastas pueden maridarse con Jean-Luc Godard y su juego con el lenguaje cinematográfico y las ideas de la cultura occidental. Y en el universo cinéfilo de Farber, funciona.

En cuanto a Godard, Farber resume eficazmente su trabajo en octubre de 1968: «Cada nueva película suya es ante todo un ensayo acerca de una forma con relación a una idea: una elección muy deliberada de ciertos elementos formales para discutir una crítica sobre los jóvenes maoístas franceses; un informe documental sobre la prostitución, de estilo poético; o un retrato gris, sombrío y sofisticado de un héroe existencial cuyos compromisos son confusos (FARBER, 2009: 627) [...] Detrás de lo bueno (*Banda aparte* [*Bande à part*, 1964]), lo malo (*Una mujer es una mujer* [*Une femme est une femme*, 1961]), y lo bello-malo (*Los carabineros* [*Les carabiniers*, 1963]) es visualmente admirable en todo momento, pero casi puede acabar con uno), surge el espectro de un adolescente sintético, asimétricamente hinchado, siempre opuesto al orden existente, primitivo tanto en juicio como en conciencia y sentimientos» (FARBER, 2009: 630).

Al escribir sobre cineastas y géneros (*cine negro*) que a menudo no le gustaban, pero que muchos otros críticos admiraban, Farber aporta nuevas percepciones que, como críticas, también

puede servir para elucidar como virtudes las mismas debilidades que ridiculiza. Acerca de *Jules y Jim* (*Jules et Jim*, 1962) de Truffaut, observa: «Gracias a su afición por las luces difusas y por los planos generales que mantienen a sus actores a treinta pasos, especialmente con mal tiempo, no son únicamente los personajes los que palidecen: la escena misma amenaza con evaporarse fuera de los bordes de la pantalla» (FARBER, 2009: 539). Una descripción adecuada para el naturalismo, evocador de las películas de Renoir de mediados de la década de 1930, que tantos de nosotros apreciamos en la fotografía de Raoul Coutard en esta película.

La distintiva voz de Manny Farber se escuchaba en la vivacidad peculiar de su prosa, alusiva pero específica, referencial pero rara vez oscura. La lucidez de su mente crítica describe el proceso de aprehensión de la sensibilidad del cineasta sin perderse en difusos galimatías críticos. También fue el epítome de una sensibilidad americana muy masculina que se destacó en sus palabras. Ávido e intrépido en sus percepciones, Farber quería que nos uniéramos a la fiesta organizada por los realizadores en cuyos mundos transitó. Nadie había escrito sobre el gran Preston Sturges tan vívidamente como Farber hizo en 1954 (y pocos lo han hecho desde entonces) en el ensayo que escribió con William S. Poster (sobre el cual no he podido encontrar ninguna referencia). Farber nos habla así de Sturges: «como hay tanto autobombo, falsa reverencia y preciosidad, sin duda consideró que moralmente era menos dudoso mezclar el slapstick con humor genuino, el original y el derivado juntos, y expresarse a través de la audacia y habilidad por la que se combinan» (FARBER, 2009: 462). Una descripción prácticamente perfecta del proyecto de Sturges, señalando que su sensibilidad surge de la colisión de comedia verbal y física. Y más adelante señala: «En ningún momento manifiesta el menor interés por lo que sería verdadero o falso en su representación directa de la sociedad. Sus intrigas inventivas y bien delineadas no tienen importancia en sí mismas, y se desarrollan principalmente para procurarle la clase de movimientos y de intervenciones que desea, con multitud de tipos

extraños y agitados, y con yuxtaposiciones de acciones y rostros inusuales. Como todo arte que no se resume a la mera sociología, estos elementos se organizan para formular sentimientos sobre la sociedad y la vida que no pueden ser reducidos a una doctrina, o juzgados yuxtaponiendo la obra de arte y la sociedad como si se valorara un retrato contraponiéndolo al modelo original» (FARBER, 2009: 463).

Hay una remarcable y coherente perspicacia en los más de cuarenta años de Farber como crítico. A diferencia de muchos otros, no desarrolló su arte crítico en períodos, sino que voló alto desde el principio. Más de veinte años después de su célebre ensayo sobre Sturges, escribió con igual visión acerca de los nuevos cineastas alemanes Werner Herzog y Rainer Werner Fassbinder. Justo antes de la explosión de Fassbinder en la escena internacional, Farber escribió en julio de 1975 acerca de su deuda warholiana en la representación de las relaciones sexuales en el espacio de la pantalla:

«Sus estrategias a menudo indican un estudio del cine pornográfico: cómo exponer una extensión de la carne en la pantalla con el impacto más directo y el mínimo metraje. Con el uso frío y sereno de efectos de alienación brechtiana, extraños posicionamientos y una mentalidad reductiva que va directa al grano, consigue expedir asombroso sexo kinky sin perder el tiempo con la parafernalia de *El último tango en París* (*Ultimo tango a Parigi*, Bernardo Bertolucci, 1972)» (FARBER, 2009: 725).

Y esa voz se ha mantenido particularmente viva y en absoluto anticuada – viva con la energía de un crítico comprometido en conectar la experiencia del espectador a las composiciones formales de los cineastas que aborda. Consideremos, por ejemplo, su comentario de Antonioni en 1962:

«Su talento resulta propicio para los limitados y excéntricos estudios al microscopio, como hace Paul Klee, de personas y de cosas

clavadas en su extravagancia sobre un telón social opresivo. Al contrario de Klee, que no se movió de un área limitada y evitó así la afectación, Antonioni aspira a clavar al espectador en la pared y golpearle con toallas empapadas en arte y significado. En una escena de *La noche* (*La notte*, 1961), la infeliz esposa da un paseo, que es la marca de fábrica del director, por un continente de decorados, se detiene ante un montón de cascotes para sacudir el moho de un pedazo grande de latón. Esta instantánea Ikon de minúscula desolación es probablemente el más manido de los tópicos en fotografía, pero Antonioni, para que sus historias y acontecimientos se muevan como grandes novelas a través de un material signifiante, no deja de gastar la pólvora en salvos» (FARBER, 2009: 541).

El amor de Farber por el cine muy a menudo vino como el de un pintor mirando un lienzo, que incluía el cine experimental. Podemos conectar su compromiso con el formalismo del cine no narrativo, como en *Wavelength* (1967) de Michael Snow, de la que escribió de manera muy acertada en 1970:

«El hecho novedoso de *Wavelength* de Michael Snow fue descubrir a tantos nuevos actores –la luz y el espacio, las paredes, los ventanales, y un gran número de variaciones de color que viven y mueren en los cristales de esas ventanas– transformados en los principales componentes estéticos de la experiencia cinematográfica» (FARBER, 2009: 678).

con su amor por los contornos espaciales del magnetismo de las estrellas de Hollywood ahora desaparecido, cuando escribió en 1971:

«Desde los tiempos en que Lauren Bacall podía irrumpir en un ambiente completamente nuevo y formular sus deseos en la escuálida oficina de un detective privado, un mundo en el cual se pueden analizar y criticar físicamente tantas cosas a través de la nueva y compleja técnica de la mirada fija se ha contraído hasta prácticamente desaparecer en lo que se refiere al territorio donde el actor puede de un modo físico evidenciarse y/o ser él mismo» (FARBER, 2009: 692).

Farber complementó su carrera de escritor con la pintura y la escultura, la carpintería y el trabajo manual. Trabajó en multitud de obras de construcción por todo Manhattan a principios de 1950, y se las arregló para conectar el mundo físico de dicho trabajo con su creación artística, en Greenwich Village, durante la época del germen del expresionismo abstracto de la posguerra y en compañía de otros artistas como Hans Hofmann, Larry Rivers, y Robert De Niro Sr. y Virginia Admiral (los padres del actor Robert de Niro). Hay un emocionante romance que uno evoca en la imagen de una vida tan abigarrada mientras hacía pinturas, esculturas, descubría películas y redimía su valor en serias reflexiones e importantes escritos –importantes al menos en retrospectiva– con una urgencia envidiable tan ausente en la crítica de cine actualmente.

La amplitud de los conocimientos de Manny Farber sobre el cine, presentados con su idiosincrático *punch* (que hace que los intentos de coloquialismo crítico de Pauline Kael parezcan a menudo farragosos) y sin menosprecio por el lector implicado e inteligente, resonó y levantó su escritura como un arte discreto de esa cultura cinematográfica que iluminó. El brillo de esa escritura permanece, en la página, en la cabeza del lector, en la voz de un crítico que aún mantiene su importancia. •

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

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

ANDREW DICKOS

Autor de *Street with No Name: A History of the Classic American Film Noir* (Univ. Press of Kentucky , 2002) y *Intrepid Laughter: Preston Sturges and the Movies* (Scarecrow,

1985). Su tercer libro, *Abraham Polonsky: Interviews* (Univ. Press of Mississippi, 2012), se centra en el gran cineasta de Hollywood censurado durante la era McCarthy.

