CINEMA COMPARAT/IVE CINEMA

VOLUMEN II · Nº 4 · 2014

Editor: Gonzalo de Lucas (Universitat Pompeu Fabra).

Editores adjuntos (Associate Editor): Núria Bou (Universitat Pompeu Fabra), Xavier Pérez (Universitat Pompeu Fabra).

Co-editor invitado del cuarto número (Fourth Issue Guest Co-Editor): Fernando Ganzo (Universidad del País Vasco).

Comité científico (Advisory Board): Dudley Andrew (Yale University, Estados Unidos), Jordi Balló (Universitat Pompeu Fabra, España), Raymond Bellour (Université Sorbonne-Paris III, Francia), Nicole Brenez (Université Paris 1-Panthéon-Sorbonne, Francia), Maeve Connolly (Dun Laoghaire Institut of Art, Design and Technology, Irlanda), Thomas Elsaesser (University of Amsterdam, Países Bajos), Gino Frezza (Università de Salerno, Italia), Chris Fujiwara (Edinburgh International Film Festival, Reino Unido), Jane Gaines (Columbia University, Estados Unidos), Haden Guest (Harvard University, Estados Unidos), Tom Gunning (University of Chicago, Estados Unidos), John MacKay (Yale University, Estados Unidos), Adrian Martin (Monash University, Australia), Cezar Migliorin (Universidade Federal Fluminense, Brasil), Meaghan Morris (University of Sidney, Australia y Lignan University, Hong Kong), Gilberto Perez (Sarah Lawrence College, Estados Unidos), Àngel Quintana (Universitat de Girona, España), Joan Ramon Resina (Stanford University, Estados Unidos), Eduardo A.Russo (Universidad Nacional de La Plata, Argentina), Yuri Tsivian (University of Chicago, Estados Unidos), Vicente Sánchez Biosca (Universitat de València, España), Jenaro Talens (Université de Genève, Suiza y Universitat de València, España), Michael Witt (Roehampton University, Reino Unido).

Comité de redacción (Editorial Team): Francisco Javier Benavente (Universitat Pompeu Fabra), Alejandro Montiel (Universitat de València), Raffaelle Pinto (Universitat de Barcelona), Ivan Pintor (Universitat Pompeu Fabra), Glòria Salvadó (Universitat Pompeu Fabra).

Editores asistentes (Editorial Assistants): Margarida Carnicé (Universitat Pompeu Fabra), Albert Elduque (Universitat Pompeu Fabra), Endika Rey (Universitat Pompeu Fabra), Marta Verheyen (Universitat Pompeu Fabra).

Colaboradores (Contributors): Manny Farber, Patricia Patterson, José Luis Guarner, Jim Hoberman, Robert Walsh, Robert Polito, Patrice Rollet, Albert Serra, Murielle Joudet, Carolina Sourdis, Andrew Dickos, Clara Roquet.

Traductores (Translators): Albert Elduque, Marga Carnicé, Alejandra Rosenberg, Carolina Sourdis, Marta Verheyen.

Diseño y maquetación (Original design and layout): Pau Masaló.

Agradecimientos (Special Thanks): Robert Walsh, Patricia Patterson, Robert Polito, Kent Jones, Patrice Rollet, Jim Hoberman, Donald Phelps, Manuel Yáñez, Pierre Eugène, Marcos Uzal, Alexandra Jordana.

Gestor (Manager): Aitor Martos.

Edición (Publisher): Colectivo de Investigación Estética de los Medios Audivisuales (CINEMA), Universitat Pompeu Fabra (UPF).
Este número se ha financiado con la ayuda económica del Ministerio de Economía y Competitividad, a través del proyecto OCEC (Observatorio del Cine Europeo Contemporáneo), con número de referencia HAR2009-11786.

Lugar de edición (Place of publication): Universitat Pompeu Fabra. Departamento de Comunicación. Campus de la Comunicación – Poblenou. Roc Boronat, 138 08018, Barcelona (España).

Dirección electrónica (E-mail): comparativecinema@upf.edu.

Página Web (Website): www.upf.edu/comparativecinema

Cinema Comparat/ive Cinema, Volúmen 2, Nº 4, «Manny Farber: sistemas de movimiento», Barcelona, 2014.

Depósito Legal: B.29702-2012.
ISSN: 2014-8933.

Algunos derechos reservados. Publicado por la Universitat Pompeu Fabra y el Observatori del Cinema Europeu Contemporani bajo licencia Creative Commons (Reconocimiento – NoComercial – Compartirigual 3.0 Unported).

creative commons

Imagen de portada: *Domestic Movies* (Manny Farber, 1985).

Presentación

Cinema Comparat/ive Cinema es una publicación semestral fundada en Barcelona en 2012. Editada por el Colectivo de Investigación Estética de los Medios Audiovisuales (CINEMA) de la Universitat Pompeu Fabra (UPF), abarca como objeto de estudio el cine comparado y la recepción y la interpretación cinematográfica en los diferentes contextos sociales y políticos. Los artículos de cada número investigan las relaciones conceptuales y formales entre las películas, los procesos materiales y las prácticas de producción y de exhibición, o la historia de las ideas y de la crítica cinematográfica.

Cinema Comparat/ive Cinema se propone cubrir un área original de investigación, desarrollando y estableciendo una serie de metodologías de estudio comparativo del cine. Con este fin, también explora la relación entre el cine y las tradiciones de la literatura comparada, o con otras artes contemporáneas como la pintura, la fotografía, la música o la danza y los medios de comunicación audiovisual.

Cinema Comparat/ive Cinema se edita en tres versiones: catalán, español e inglés. La revista es semestral y los números se publican en verano y en invierno. Los artículos incluidos en la misma serán originales en un porcentaje no menor al 50%, y al menos el 50% de los textos editados procederán de autores externos a la entidad editora. La publicación emplea controles internos y evaluadores externos en su sistema de arbitraje de pares ciegos (*peer review*).

Por último, y de forma complementaria a cada número, en la web de la revista se publican con regularidad materiales documentales y textos que facilitan y enriquecen el estudio de los temas abordados en cada volumen, estableciendo vínculos entre los proyectos de investigación y los temas monográficos a lo largo de su proceso.

Cinema Comparat/ive Cinema is a biannual publication founded in 2012. It is edited by Colectivo de Investigación Estética de los Medios Audiovisuales (CINEMA) at the Universitat Pompeu Fabra (UPF), and focuses on comparative cinema and the reception and interpretation of film in different social and political contexts. Each issue investigates the conceptual and formal relationships between films, material processes and production and exhibition practices, the history of ideas and film criticism.

Cinema Comparat/ive Cinema addresses an original area of research, developing a series of methodologies for a comparative study of cinema. With this aim, it also explores the relationship between cinema and comparative literature as well as other contemporary arts such as painting, photography, music or dance, and audio-visual media.

Cinema Comparat/ive Cinema is published in three languages: Catalan, Spanish and English. The journal is biannual and the numbers are published in summer and winter. At least half of the articles included in the journal are original texts, of which at least 50% are written by authors external to the publishing organisation. The journal is peer-reviewed and uses internal and external evaluation committees.

Finally, each issue of the journal is complemented by documentary materials and texts published online, which facilitate and enrich the topics studied in each volume, thus establishing links between longer research projects and monographic focuses throughout this process.

Sumario

Editorial por Gonzalo de Lucas / 7

FILMS EN DISCUSIÓN. ENTREVISTAS

La ley del cuadro por Jean-Pierre Gorin y Kent Jones / 9

DOCUMENTOS. 4 ARTÍCULOS DE FARBER

El Gimp por Manny Farber / 23

Las películas de Ozu por Manny Farber / 31

Rainer Werner Fassbinder por Manny Farber y Patricia Patterson / 33

Agee, más cerca de ti, mi viejo amigo (1965) por Manny Farber / 39

DOCUMENTOS. INTRODUCCIONES A LA OBRA DE MANNY FARBER

Presentación de 'Arte Termita contra Arte Elefante Blanco y otros escritos sobre cine' por José Luis Guarner / 42

La termita acierta.La crítica subterránea de Manny Farber por Jim Hoberman / 44

Prefacio a 'Espacio Negativo' por Robert Walsh / 48

Otras carreteras, otras vías por Robert Polito / 52

El espacio fílmico según Farber por Patrice Rollet / 69

ARTÍCULOS

Híbrido: nuestras vidas juntos por Robert Walsh / 74

La dramaturgia de la presencia por Albert Serra / 93

El mentiroso amable. Algunas cuestiones sobre la crítica de cine a partir del caso Farber/Agee/Schefer por Murielle Joudet / 97

Las termitas de Farber: la imagen sobre los límites de la técnica por Carolina Sourdis / 101

Palomitas y Godard: la crítica cinematográfica de Manny Farber por Andrew Dickos / 107

RESEÑAS

Coral Cruz. *Imágenes narradas. Cómo hacer visible lo invisible en un guión de cine* por Clara Roquet / 113

Manny Farber: sistemas de movimiento

Gonzalo de Lucas

Para José Luis Guarner, 1937-1993

Siempre me he considerado un individuo político porque presento sin cesar un programa contra o a favor de algo.

Manny Farber (FARBER, 1998: 354)

Las ideas críticas no son aciertos del juicio ni conciernen al buen gusto. La inclinación principal y hasta única de muchos críticos de cine, sin embargo, es procurar quedar bien en la exposición de su gusto, de ahí la previsibilidad o redundancia entre textos.

Las ideas de Farber surgen de la visión y movimiento entre lenguaje e imagen, allí donde se reflejan las contradicciones artísticas y también las contradicciones de las valoraciones provisionales que nos hacemos sobre ellas: el ojo como una placa sensible que no fija, sino que siempre se mueve, cambiando emocionalmente según la reacción química al lugar -la sala en que se ve el film- o del propio cuerpo -según el ánimo, la época que se esté pasando, etc.-. De ese proceso de revelado surgen las ideas visuales que, para producirlas y sostenerlas por escrito, exigen el trabajo de no jerarquizar entre la observación del centro y la periferia del encuadre, entre lo aparentemente grande o importante y lo pequeño o banal.

La escritura de Farber regala entonces una sensibilización ante cada instante del cine «en que el Director (y los intérpretes, por supuesto) haya acertado a suprimirse personalmente lo más posible, y en vez de hacer que la película sirva a una intención o mensaje (o suyo o del Dinero), se haya dejado arrastrar por alguna ocasión que se le ofrecía de que el juego mismo de la "escritura del movimiento" dijera algo que hiciera palpitar los corazones y ayudara a la razón a penetrar en la imposibilidad del Tiempo» (GARCÍA CALVO, 1995: 105).

En la lectura de Farber observamos que, del mismo modo que Bresson oponía su Cinematógrafo al Cine, su escritura poseía otra materia a la de la crítica, era otro oficio. Los artículos de Farber son procesos creativos, al igual que sus pinturas: algo que encuentra ahí, misteriosamente, su forma más justa y exacta posible, su ritmo intraducible.

Sus escritos parten de los procesos del cine para apuntar una meditación sobre los ritmos del lenguaje. La última frase del último artículo que escribió, junto a Patricia Patterson, está dedicado a *Jeanne Dielman, 23 quai du Commerce, 1080 Bruxelles* (Chantal Akerman, 1975) y empieza: «Watching the luminously magical space of a washing-smoothing-cooking-slicing-kneading near-peasant….» (FARBER, 2009: 769). Todo el montaje de las tareas domésticas y del espacio de Jeanne Dielman, que Akerman muestra a lo largo de tres horas, es remontado en una sola frase, como si el tiempo dilatado y sostenido del filme hubiera estallado, a través del ritmo verbal, en un arranque de súbita velocidad que a la vez comprime la duración expresiva original: misterio, imposibilidad del tiempo. •

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

FARBER, Manny (1998). *Negative Space. Manny Farber on the Movies. Expanded edition*. New York. Da Capo Press.

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

GARCÍA CALVO, Agustín (1995). *Técnica y política del Cinematográfo: razón pública frente al consumo privado. Archipiélago. Cuadernos de crítica de la cultura*. Nº22, otoño, pp. 103-107.

La ley del cuadro

The Law of the Frame

Jean-Pierre Gorin y Kent Jones

RESUMEN

En esta conversación, Jean-Pierre Gorin y Kent Jones evocan y comentan los métodos de trabajo y algunas ideas principales en la obra de Manny Farber, y su contraste con los métodos en la crítica de cine. En su escritura, hay una aceptación de las propias contradicciones, rehuyendo la categorización y clasificación agresiva, y evitando partir de la sinopsis: Farber buscó en las películas el ADN de su época, concibió el trabajo cinematográfico como una acción, las imágenes como plurales, centrando muchas de sus observaciones en el cuerpo del actor, el set o la musicalidad del film.

PALABRAS CLAVE

Trabajo cinematográfico, estilo y función de la escritura, ADN del tiempo, el cuerpo del actor, pensamiento crítico americano, James Agee, pluralidad de las imágenes, procedimientos creativos, pintura.

ABSTRACT

In this conversation, Jean Pierre Gorin and Kent Jones evoke and comment on the working methods and some of the main ideas of Manny Farber's work, in contrast with the usual methods of film criticism: Farber's writing accepts its own contradiction, staying away from categorization and aggressive classification, avoiding to depart form the synopsis. Farber searched for the DNA of his time in the movies, he conceived the cinematographic work as action, the images as plural, to focus most of his observations on the body of the actor, the set or the musicality of the film.

KEYWORDS

Cinematographic work, style and function of the writing, ADN of the time, the body of the actor, American critical thinking, James Agee, plurality of the images, creative procedures, painting.

Kent Jones: Empecemos por hablar de Manny en un contexto contemporáneo. Estoy pensando en la entrevista de *Cahiers du Cinéma* a principios de los 80, con Daney, Olivier y Bill Krohn, donde dijo: «No estoy interesado en lo que *El hombre que mató a Liberty Valance* (*The Man Who Shot Liberty Valance*, John Ford, 1962) significó para Andrew Sarris en 1962, me interesa lo que significa en términos contemporáneos». Así que hagamos la misma pregunta en relación a la escritura de Manny. No quiero saber cómo uno se sentía al leerle en 1970 cuando publicó *Espacio negativo*, sino: ¿qué significa ahora? Y, por otra parte, ¿qué relación tiene con las pinturas?

Jean-Pierre Gorin: Bueno, una forma de empezar es mediante la etiqueta que recibió toda su vida: el "crítico de cine" que abandonó la crítica y se convirtió en pintor. Recuerdo lo mucho que le irritaba, y que solía decir emponzoñado: «¿Crees que soy un crítico de cine? ¡Soy un escritor!».

KJ: Es interesante que lo haya articulado de ese modo.

JPG: Y decía que el estilo de la escritura, su función, no consistía simplemente en tratar de fijar el filme, en el modo en que Sarris o Kael o todos aquellos lo hacían. Constantemente afirmaba que había sido pintor antes que crítico de cine. Pero creo que esta lógica del antes y el después, en los términos de Manny y de su obra, malinterpreta lo que en realidad está en juego, es decir, esa especie de modo de pensamiento en diagonal o transversal. Era un tipo con un conocimiento fluido de todo tipo de idiomas, y constantemente contaminaba uno con otro. Así que, efectivamente, cuando dice: «No estoy interesado en lo que *El hombre que mató a Liberty Valance* significa para Andrew Sarris», con su exigencia de encontrar un lugar de anclaje… no está tan interesado en Toonerville Trolley como lo está en la velocidad de la mano o la línea, y le interesa poner eso en relación con ciertos tipos de escritura o ciertos tipos de música. No sabría cómo llamarlo.

KJ: En las notas de sus clases, escribe que está interesado en lo que un obra de arte contiene del ADN de su tiempo.

JPG: Sí, así es.

KJ: Lo que va en contra de la corriente dominante de la crítica de cine, que siempre trata de la persona que está detrás de la cámara y de sus temas, y de cómo organiza la luz y el espacio. Lo que Farber está diciendo es que eso esta ahí, pero que los artistas también son un transmisor de lo que está pasando alrededor y más allá de ellos, de lo impersonal, de lo inexpresable.

JPG: Sí, a todo los niveles y cada vez que observa algo. Es el tipo que ve *Ojo por ojo* (*Big Business,* James W.Horne y Leo McCarey, 1929), Hal Roach, y Laurel y Hardy, y empieza a hablarme de «aquella manija de la puerta» o «aquella planta» que era «tan común en aquel momento y un signo de riqueza o acceso a la clase media». Y parte del poder de esa película está en estos gestos sacrílegos. Así que siempre hace ese esfuerzo por ver dónde están las líneas de fisura, siendo éstas la definición del ADN. En sus críticas realiza mucha datación por carbono. Lo que, de algún modo, es bastante extraño, puesto que generalmente los críticos no lo hacen.

KJ: De hecho, hacen lo contrario y extraen de su tiempo al film en discusión. De otro modo, removerían más esta cuestión en relación a su cuerpo coherente de trabajo.

JPG: Sí, y cuando el film está arraigado a su tiempo es para establecer generalmente una relación de causa y efecto. Es muy ilustrativo: «Esto es igual a aquello y aquello está allí por esto».

KJ: También está el lado psicoanalítico de Manny. Cuando pienso en lo que escribió sobre Hawks, me parece que se ve claramente que es hermano de dos psicoanalistas. Está pintando un retrato de este tipo y del porqué de sus elecciones, y lo denomina un tipo gallina clueca por un lado

o un general clavando chinchetas en un mapa por el otro. Eso está a infinita distancia de los escritos usales acerca de Hawks.

JPG: Lo lleva hasta la originalidad. Pero cuando piensas en su linaje, sí hay algo de eso, aunque…

KJ: No quería decir que fuera una consecuencia estricta, como: «Oh! mi hermano es un psicoanalista, entonces yo escribiré como tal». Es algo más temperamental.

JPG: Creo que esta especie de lectura transversal, este establecimiento de puentes entre varios elementos de la baja y la alta cultura es propio de Warshow u Otis Ferguson. Hay cierto tipo de escritura americana y de pensamiento crítico americano que trata de esto.

KJ: Bueno, son todos esos tipos, la gente de izquierda trotskista anti-comunista, la mezcla de pintores y escritores – Isaac Rosenfeld, David Bazelon, los conocidos hermanos Poster, Milton Klopstein, Seymour Krim, Weldon Kees por un tiempo, Alfred Kazin, Bob De Niro, Sr. y Virginia Admiral, con los que Manny tuvo sus periodos. Todos los escritores estaban concentrados en múltiples zonas, pero de una manera mucho más despreocupada que Warshow, que parece muy rígido.

JPG: La escritura de Manny es completamente compacta, y a la vez rápida y suelta. Nunca he sabido exactamente cómo determinar su valor. Pienso que el problema con un ensayo como *Arte Termita contra Arte Elefante Blanco*, cuando lo leo ahora, es el "contra". En ciertas épocas, es normal ser elefante blanco. El problema estriba en cuando te quedas ahí y no te conviertes en termita. Cuando la escena o cualquier elemento dado en el film no se presenta a sí mismo como un problema que ves que tiene que ser resuelto. Y lo que es bastante moderno en su escritura—y no sólo en términos de escritura, sino de pensamiento sobre cine—es esta idea de llevarte hasta aquel punto en donde te muestra muy claramente por qué la escena *no puede* funcionar, y sin embargo por qué ese director en particular la *hizo* funcionar. Chihuahua está reprendiendo a Wyatt Earp en *Pasión de los fuertes* (*My Darling Clementine*, John Ford, 1946): es un escena horrible, que ella interpreta a partir de cada cliché de la mujer mejicana apasionada y la prostituta de corazón de oro. Todo se reduciría a un ruido sordo, *pero* no lo hace gracias al extraño bailecito que el patilargo Sr. Fonda (Wyatt Earp) efectúa contra un poste. Así que Manny tiene cierto tipo de sensitividad hacia el gesto loco redentor. Creo que es la misma sensibilidad que tiene como pintor, y su desprecio por cualquier cosa que trate de encasillarse a sí misma dentro de la percepción.

KJ: Creo que hay dos facetas en ese asunto. Uno de los primeros artículos que escribió es una respuesta a algún tratado idiota de Elmer Rice. El viejo observó que el cine no podía ser un arte porque es una creación de producción en masa que no deja espacio para la originalidad, etc., etc. Y Manny dice que, por supuesto, el cine tiene sus fronteras y sus límites, tal como todas las otras formas de arte, y que ahí es exactamente donde empieza la emoción, cuando las personas se ponen a prueba a sí mismas en contra de esos límites. Sobre esto es lo que estamos hablando aquí. En este caso particular, sobre los límites de la producción de estudio y el melodrama.

JPG: Sí. Ponerte entre la espada y la pared, y después salir de ahí, removiendo los clichés, con inteligencia, agilidad, y un acercamiento temerario al problema. Creo que parte de su amor por Preston Sturges tiene que ver con eso. «De acuerdo, tengo dos héroes— los personajes de Rudy Vallee y Joel McCrea, más las dos mujeres interpretadas por Claudette Colbert y Mary Astor— que son igual de empáticos, entonces, ¿cómo salgo de ahí? Bueno, me invento una pareja de gemelos y todo el mundo se casa». Este caso en particular es especialmente excéntrico, pero creo que contiene un sentido muy fuerte sobre cómo se entiende el momento en el que algo puede resultar mal y en el que se ve cómo se salva de un modo emocionante. Lo que es interesante es

que no analiza realmente estas cosas, sino que las reproduce en otro nivel, y lo que resulta de ello es esta especie de placer por escribir. La escritura de Manny era una máquina de guerra en contra de la escritura crítica. No puedes leer a Manny sin partirte de risa cada una o dos líneas.

KJ: De lo que estamos hablando aquí, en una especie de corolario entre la escritura y los films que observaba, es que abordaba el trabajo cinematográfico como una *acción*, en lugar de la materialización de un plan o un tema. Lo mismo sucede con su escritura y su pintura, donde todo pasa por preservar la acción, el movimiento, y nunca por llegar a un destino final. O, para ser mas precisos, por crear la sensación de hacerlo así. Pero también quisiera mirar la cuestión del elefante blanco contra/y el arte termita desde otro ángulo. Pienso que ahí se metió en una encrucijada, porque es un posición muy seductora desde la cual operar: el tipo pequeño contra el tipo grande poderoso, David contra Goliath, etc. Creo que en los 70 se metió en una especie de encrucijada con sus piezas sobre *Taxi Driver* (Martin Scorsese, 1975), Herzog, Fassbinder. Alguna vez le dijo a Leah Ollmann que cuando era un niño se ponía en el lugar más ventajoso del aula siempre que pudiera: cerca de la parte de atrás, junto a un amigo, donde podía casualmente observar el aula y ganar puntos. Es casi exactamente la manera como describe a John Wayne en *El hombre que mató a Liberty Valance.* Creo que este deseo reflexivo de alejarse siempre del centro, tal como lo observo ahora en algunas de aquellas piezas, no siempre resulta tan bien. En el caso de la pieza de *Taxi Driver*, tiene que ver con cierto moralismo, con insinuar las cosas en términos políticos y morales.

JPG: Es interesante porque esos son los artículos de la etapa de la revista *City*.

KJ: Y de *Film Comment.*

JPG: Cierto. Manny se desempeñaba mejor cuando no estaba atado a las exigencias de responder a algo nuevo. Por supuesto, todos esos primeros escritos están en ese rango, pero tiende a ponerse nervioso o a irritarse cuando tiene la obligación de hablar *sobre* algo. De algún modo, estos artículos lo ponen en una posición poco natural… para él. ¿Qué crees que Patricia y él se perdieron de *Taxi Driver*?

KJ: Bueno, tu y yo hablábamos el otro día, y ambos estuvimos de acuerdo que, volviéndola a ver, *Taxi Driver* es una gran película.

JPG: Sí.

KJ: Solía *ver* la película cuando leía la pieza. Ahora no la veo. Al menos no la veo tan vívidamente como veo *Sólo los ángeles tienen alas* (*Only Angels Have Wings*, Howard Hawks, 1939) en las piezas sobre Hawks. Creo que se vuelven reductivos con *Taxi Driver*. La reducen a una serie de movimientos oportunistas.

JPG: Su simpatía por Marty en el momento de *Malas calles* (*Mean Streets*, 1973)… entre los esbozos de Delacroix y sus grandes pinturas, Manny siempre preferirá sus esbozos. Hay algo en él que está tan profundamente interesado en lo incipiente, en el principio de un gesto, lo repentino, la erupción de ello, que de alguna manera se resiente ante cierto grado de acabado. Es una posición extraña: está apuntando hacia una energía, y acusa al producto derivado de haber perdido una parte de ella.

KJ: Pauline Kael ha hecho eso también.

JPG: Todo el camino de Godard está repleto de personas a quienes gustó más el film anterior que el último (risas). «Si sólo hubieras…» Olvidan que habían destruido el film anterior. «Si sólo hubiera seguido siendo el que nos dió *El Desprecio (Le Mépris*, 1963) o *Pierrot el Loco* (*Pierrot, le fou*, 1965), etc., todavía le amaríamos». Hay algo de eso con Manny.

KJ: Es algo sentimental, ¿sabes?

JPG: Creo que es el sentimentalismo del radicalismo. Hay algo romántico en Manny en el

hecho de ir a contracorriente. Pero es uno de las cosas que lo condujo a través de un periodo de tiempo tan largo. Si te fijas en el arco histórico de la vida de Manny, en realidad, estamos hablando del siglo Americano.

KJ: Lo sé, es increíble.

JPG: Y en cuanto él avanza, la energía empieza a decrecer. Retrospectivamente, los 70 son un periodo glorioso comparado a los 80 o los 90, y más allá. Pero Manny siempre está en esta especie de momento "acaso-no-podría-ser"… acaso no podría ser así de radical, o más radical.

KJ: Eso es. Pero después, hay tantos aspectos increíbles en esas piezas tardías.

JPG: Lo que me encanta en la crítica de Manny, y que realmente sigue vigente, es la aceptación de sus propias contradicciones. Primero, cuando lees sus críticas nunca sabes si algo le gustó o no le gustó. Realizar *riffs* enérgicos sobre algo es interesante y eficiente para él. De repente hará un giro y dirá: "Podríamos decir lo contrario" o "Qué idiota que soy", y hay una especie de desprecio absoluto ante la idea de tener que tomar una posición.

KJ: La idea, que por lo demás es bastante rara en la crítica de cine, de que «lo que estás leyendo es la manera como me siento ahora, y mañana puede que obtengas algo diferente. Estoy recordando mi experiencia de la película, mi percepción de ella, tan intensamente como puedo».

JPG: A Manny le habrían tenido que otorgar el título de Primer Deleuziano de Francia: escritura rizomática, pintura rizomática, siempre un enfoque concentrado en la energía, una negación de la territorialidad de los géneros. Y no hay una sola pieza crítica de Manny, a partir de cierto punto, en la que haya una frase que se proponga volver a contar la historia. De un modo u otro, es el único crítico que conozco que no rinde tributo a la sinopsis.

KJ: Porque asume que ya la sabes.

JPG: Sí, y «no voy a molestar con eso, pero voy a contar cómo rima, y si estás interesando en la música del film deberías echarle un vistazo: quizá no la escuches, pero esto es lo que *yo* escucho».

KJ: También me asombra cuando escribe que el «aire muerto» en *Operación trueno* (*Thunderball*, Terence Young, 1965) es como el de una película de Richard Lester. Eso no tiene que ver con ningún juicio de valor, ni realmente tiene que ver con la estética. Más bien está entendiendo algo: que un efecto especial practicado habitualmente en aquella época—en este caso, el proceso de vapor de sodio—tiene su propia emoción poética, voluntaria o no. En otro orden, el modo en que los cineastas de principios de los treinta seguían volviendo a los mismos lugares y estilos de vida: los edificios, los pequeños aparatamentos, las escaleras. O en otras palabras, lo que el film captura del tiempo, que también está en la expresión corporal y el estilo del vestuario. Así que está cartografiando cómo la gente desea o se habitúa a ver su vida cotidiana y a sí misma retratada en la pantalla de cine. Es diferente a lo que estaba haciendo todo el mundo, incluyendo a Barbara Deming con sus estudios sociológicos.

JPG: Es el único crítico que conozco que habló tan extensamente sobre el diseño del *set*, los ambientes, los planos del espacio. Su aprecio por lo que está fuera del cine americano procede de ahí, por ejemplo su atinada visión de Ozu. Y también pone este enfásis extraordinario en una área sobre la que muy pocos críticos de cine desean reflexionar: ¿qué es un actor? No como una expresión sobre la reluciente profundidad del alma humana, sino preguntándose qué hace una actor en la constitución de una narrativa. Y la relación entre la descripción del diseño del *set* y la manera en que funcionan los cuerpos, y lo que te da esto del ADN, del sabor, de la valencia política de la época. Eso es Manny. Por esa razón se encuentra tan

cómodo cuando trata de los años 30. Ese es su campo. Sus geniales clases sobre la década de 1930 partían de su extraordinaria percepción de aquella época, de las contradicciones y complejidades de ese tiempo.

KJ: Cuando se trata la actuación, muchos críticos se lavan las manos orgullosos y dicen: «No sé nada de actuación, lo único que me importa es la puesta en escena». Lo que significa: el cine no consiste en la actuación, y cualquier verdadero director puede sacar una buena película de una guía telefónica y usar figuritas de plastilina tan bien como usa a los actores. Por otra parte, también hay personas que dicen estar hablando de actuación cuando realmente de lo que están hablando es de iconografía. O mucha gente, y esto es extremadamente común, habla sobre actuación como si estuviera aquí mientras la película misma se encuentra allí a lo lejos, a un océano de distancia. Con Manny todo esto está integrado.

JPG: Cuando él habla y escribe sobre actores, es como Daumier. Es un artista de esbozos en miniatura que escoge una línea para definir un tipo. Habló de las cosas extraordinarias que producían los actores americanos durante un largo tiempo, que estaba ligado a la interpretación contenida. En ese nivel, él es un gran cineasta. Esta es una de las cosas de las que la crítica de hoy en día carece por completo, y falta porque tampoco está en las películas. Hay una especie de centralización masiva de la figura: ves a la gente desde una única distancia, y ocupan el centro de la pantalla, y la pantalla es una especie de matriz de distorsiones. No *ves* el cuerpo del actor como lo veías en las películas de los 30. Recuerdo que Manny me decía que, como adolescente, se había entrenado ensayando a Spencer Tracy frente al espejo.

KJ: Quería ser actor. Cuando era más joven era una verdadera ambición suya.

JPG: Podías notarlo, y ponía muchísima energía en sus gestos.

KJ: Cualquiera que lo conociera bien, lo recordará sentado a la mesa con su uniforme negro, bien fuera la camiseta con el bolsillo o la camisa negra de botones, y su muñeca descansando encima del escritorio, sus dedos en posición, y que a medida que hablaba usaba para gesticular, para enfatizar un punto o contrapunto de lo que alguien más estaba diciendo, con un efecto hipnótico.

JPG: Sí, esas cosas las tomó de gente como Cary Grant. Manny era capaz de ser prismático de la manera más extraordinaria. Trajo eso también a un profundo entendimiento de los mecanismos del trabajo cinematográfico.

KJ: También estaba el gesto de la mano detrás de la cabeza, la preocupación…

JPG: La mano encima de la cabeza diciendo "*Brutal…",* la manera en que inclinaba la cabeza, la manera en la que golpearía al aire…

KJ: Así es, los gestos enfáticos.

JPG: Sí. Y era alto, no tanto como tú, pero sí comparado conmigo, un enano de extracción francesa. Estas cosas son tan completamente originales. Y para alguien que hace películas, resulta completa e infinitamente práctico. Es muy diferente a la escritura durante el gran periodo de *Cahiers du Cinéma*, donde te era dado el sustrato filosófico del gesto del cineasta. El trabajo del cine era redimido con gran pompa y circunstancia metafísica. En comparación, Manny es un puto mecánico. Yo le mostré mis películas. La película de las gemelas, *Poto and Cabengo* (1979), no hubiera sido lo que es si no fuera por él. Venía religiosamente, y la miraba una y otra vez, y un día me dijo: «¿No sería maravilloso que fuese como una cinta?». Pensé… *qué?* Pero mi relación con él era tal que dije: «Vale, vamos a hacerlo así». Así que las letras empezaron a correr en la parte inferior del cuadro, como si estuvieses en Times Square mirando la pantalla. Él tenía este tipo de practicidad. Hay algo que obtienes de la escritura, que no obtienes de ningún otro lado. Toda la escritura de los críticos

ahora está, de una manera u otra, confundida por una idea anticuada de narrativa, un rebote de la sinopsis, arruinada por los adjetivos…

KJ: Y los adverbios.

JPG: Y los adverbios a la enésima potencia. Con los escritos de Manny, todo se trata de energía. Es silvestre.

KJ: En esa pieza de *City* sobre Nuevo Cine Americano, cuando con Patricia están hablando de *Malas tierras* (*Badlands*, Terrence Malick, 1973) y *Malas calles*, y dicen que los directores de los 70 son «Prousts impacientes» formados en los 50, la época más apagada de la especie humana donde el gran color era el gris carbón… ¿Quién más se dió cuenta de ello? O el hecho de que las escenas en la habitación de De Niro en *Taxi Driver* fueron hechas por personas que sabían lo que era ser pobre… nadie estaba siquiera acercándose a ese terreno de la película. El resto era sobre el neón, la pesadilla del cine negro, Vietnam, la virtuosidad de Marty y De Niro, etc.

JPG: Pasa lo mismo con lo que escribieron sobre Bresson. Entendieron la inmediatez y la centralidad de Bresson, su habilidad para hacer algo presente.

KJ: La camarera de *Mouchette* (1967) sujetando su delantal…

JPG: O alineando cinco tazones vacíos y chorreando el café para los miembros de su miserable familia, cada día. Es un tipo de escritura que está obsesionada con el decorado, con el ambiente, la moda, todo como signo del ADN histórico. Y está obsesionada con lo pequeño. El problema es que cuando dice "contra", invalida el rol productivo de lo grande en la creación de lo pequeño. Hace creer a la gente algo en lo que, en realidad, él mismo no creía. Por eso odiaba ese artículo.

KJ: Y es por eso que es tan maravilloso que Robert Polito haya compilado los escritos sobre cine. *Espacio negativo* es Manny refractado en una era particular. Cuando ves los escritos en toda su envergadura, ves algo bastante diferente, y menos interesado en seguir la corriente. Por ejemplo, su reacción inicial ante *Los mejores años de nuestra vida* (*The Best Years of Our Lives*, William Wyler, 1946), donde se conmueve al extremo por la película, y se concentra en la exactitud del decorado y la representación de la insatisfacción de la clase media por parte de Federich March. Después, saca la línea Warshaw sobre el filme: «una carroza arriada por caballos, cargada de sensiblería liberal». Ese fue el tipo de cosas que lo singularizon y lo categorizaron como el detractor que desinfló a Kazan, Georges Stevens y Orson Welles, en el obituario de *Times*. Entre tanto, no puedo siquiera contar el número de veces que escuché a tanta gente decir: «¿Por qué a Manny no le gusta Welles? ¿Qué tiene en contra suyo?». Se olvidan que dedicó unas tres o cuatro páginas a *Sed de mal* (*Touch of Evil*, 1958) en la introducción de *Espacio negativo*. Sólo dicen: «se cargó *El cuarto mandamiento* (*The Magnificent Ambersons*, 1942)». Pero el hecho es que algunas veces aborda a alguien o algo desde un punto de vista negativo y algunas veces positivo, pero casi todo el tiempo llega a algo diferente a un juicio de valor, y no importa lo que haya que desmontar para ello. En la crítica de *El cuarto mandamiento*, tras haberla desechado, de repente cambia de parecer, y habla sobre la agudeza psicológica del filme, y sobre el hecho que nadie, excepto Welles, estaba yendo en esa dirección. Lo mismo con su carga a *Río Bravo* (1958), que acaba con aquella hermosa evocación del sentido de Hawks sobre el movimiento fluido de los actores.

JPG: Sí, lo que me interesa es que piensas que te está llevando hacia algún tipo de juicio completamente abarcador, y después, de repente, sucede algo que golpea al objeto en cuestión desde un ángulo completamente diferente.

KJ: Sí, piensas que estás en un viaje en tren sin regreso, pero de repente te encuentras en una avioneta con vistas aéreas.

JPG: Mucho de eso también está en sus pinturas. Esta especie de cambios en las perspectivas y las direcciones de la mirada dentro de la misma pintura o el mismo objeto.

KJ: De hecho, todo en la composición parece tener su propia perspectiva.

JPG: Así se lee su escritura, una especie de tablero con toda clase de objetos vistos desde perspectivas muy diferentes. Al final, la idea no es completar un film críticamente, sino multiplicarlo, de decir: «esto es fántastico porque tiene al menos esta cantidad de entradas y salidas». Y siempre implícito: «estoy seguro de que si vuelvo a verlo mañana encontraré más». Hay un reconocimiento de que el gran trabajo posee una especie de pluralidad.

KJ: Sí. Decir que la escritura es anti-conclusiva en una entrevista es una cosa. El hecho real de la escritura es, de nuevo, otra cosa. Realmente no la puedes determinar por llamarla anti-conclusiva. Todo trata de la acción y la práctica de la escritura.

JPG: Creo que algo pasó en su lectura del cine, que tuvo efecto en la práctica de su pintura.

KJ: Y viceversa.

JPG: Y viceversa. Está la idea de que no es acertado pensar en una imagen como una construcción pura: todas las imágenes son plurales.

KJ: Cierto, ninguna imagen existe por sí misma, cada imagen existe en relación a otras imágenes.

JPG: Exacto, y son plurales en sí, y por sí mismas. Su valencia, sus cruces de caminos… puedes verlos, y puedes crear conversaciones. Es un gran conversador en sus pinturas, en las que una cosa siempre está respondiendo a otra. Creo que se trata de lo mismo con su aproximación a las películas. Quiero decir, es un ensayista, y una especie muy particular de crítico. Es gracioso, hay una especie de tono de informe de posición en su crítica. Hay una destrucción de cualquier posición, y al mismo tiempo hay una preocupación por formular, no una teoría estética, sino una preocupación estética mayor. Eso es extremadamente raro, y por ello cuando habla de una película al mismo tiempo puede hablar de una pintura, de un fragmento escrito en una novela, o de un periódico. En otros críticos hay un camino recto hacia la significación, la importancia, lo que sea. Manny es un tipo que sitúa un agujero negro en el centro de la crítica. Hay algo allí que tiene tanta energía concentrada que para aproximarte tienes que girar lejos de ello, para construir una metáfora que te permita empezar a hablar de eso.

KJ: Es la idea de que precisar algo y llegar a un juicio final es una violación del trabajo, de lo que es el arte. Por otra parte, se podría decir que en el acto de escribir hay que decidirse por algún tipo de forma porque así es en la vida, ¿verdad? Esa es la conciencia. Lo mismo pasa en la pintura. Pero esta presión de llegar a una clasificación definitiva en la crítica de cine, los nervios, la ansiedad… es como si el escritor estuviera haciendo el test SAT para la universidad en 1967. ¿Sabes?, vence el reloj. «¿Cuál es mi interpretación? ¡Tengo que subir mi puntuación! ¡Tengo que definir mi posición sobre este film antes de que llegue mi supervisor y me quite el papel y el lápiz!». Hay un autoritarismo acechando muchos de los escritos, incluyendo los de ciertos críticos que escriben para ciertas supuestas mayores publicaciones.

JPG: Al mismo tiempo, con Manny hay una extraordinaria reivindicación de su estatus de autoría. Impone su gesto, es único. De nuevo, en eso es un escritor.

KJ: ¿Has leído aquella segunda pieza con el título *Agee, más de cerca de ti, mi viejo amigo*? La primera está en *Espacio negativo*, pero esta segunda versión es verdadermente conmovedora e increíblemente ácida. Es un ataque a Andrew

Sarris y Susan Sontag. Dice que han llegado para convertir la crítica de cine en una cuestión de fanfarroneo, categorías, clasificaciones, con apenas una aproximación al film en cuestión, y que en el proceso han marginado a los críticos de la década de 1940, afirmando que eran demasiado magnánimos y que tenían una orientación sociológica. Por los críticos de los 40 se refiere a Agee, Warshow, Ferguson e implicítamente a sí mismo. Los críticos de los 40 estaban extrayendo y tamizando para encontrar las verdades sobre el hombre americano en las películas—por ejemplo, March en *Los mejores años de nuestra vida*—, y entonces señala que ese proceso de extracción y tamizado, que tiene que ver con la vida fuera de la película y el aspecto documental del cine, ha sido marginado y desplazado por esta categorización y clasificación agresiva. Todo lo que defendían él, sus amigos y sus camaradas ha sido olvidado y tirado a la basura. Eso me parece interesante. Vuelve a la cuestión del ADN. ¿Qué es lo que captura la película? ¿Qué de nosotros mismos nos devuelve, que no podemos denominar? Recuerdo cuando él y yo caminábamos juntos por el museo mirando su retrospectiva el último día de la exposición —he contado muchas veces esta historia—y me dijo: «trato de desligarme lo máximo posible, para que el objeto en sí mismo tenga una especie de sobrecogimiento religioso». Pasa lo mismo con su escritura.

JPG: Por su lectura de las energías es capaz de transmitir los géneros de moda y es más favorable con la baja cultura, las obras experimentales o las europeas. Su artículo sobre Godard es sorprendente: esa idea de hacerlo como si fuera el bestiario de Godard, empezando con la sospecha de que, por un lado, la estética de Godard es, por un lado, Matisse, y por el otro tiene el efecto de bellas mariposas fijadas contra un fondo monocromo. Nadie en Francia se hubiera atrevido a hacer algo así.

KJ: Parece que tampoco se le ocurrió a nadie más en América.

JPG: Lees a otros críticos y hay mucho ego. Con Manny es el 'ello' trabajando.

KJ: Bueno, también hay algo de ego, pero es un ego que se manifiesta de una manera inusual. Sontag está diciendo, de tantas formas, una y otra vez: «no prestéis atención a esto, prestad atención a esto otro porque ahí está el arte en este momento, y si queréis estar al tanto de lo que pasa en cultura tienen que ver *Einstein on the Beach*». Con Manny es el ego del artista, que es otra cosa.

JPG: Sí, y activa una serie de operaciones que logran que el 'ello' del momento se exprese. Si Manny estaba convencido de algo, era de que America no es una *road movie*, sino un rastrillo de garaje. La imaginación sobre eso anima a Manny en su escritura y en su pintura: «esto ha sido usado, lo estamos vendiendo de nuevo, te lo dejo por un dólar» (risas).

KJ: Es verdad, nada en bandeja de plata o con marco dorado. ¿Recuerdas lo que Jonathan Crary señaló en el tributo que organizaste? Dijo que las pinturas de Manny evocaban el espectro de la ruina a pequeña escala asomándose, lo que está, por supuesto, relacionado con el hecho de haber crecido durante la Gran Depresión. Pero acabó diciendo que todas esas cosas, la superfície llena de objetos, el desorden, sugerían la posibilidad de «otros y tal vez mejores mundos». Me lo creo.

JPG: Sabes, el título *Routine Pleasures* (Jean-Pierre Gorin, 1986) viene de Johathan Crary, él lo sugirió.

KJ: ¿De verdad?

JPG: Sí. Y está por completo en la línea de Manny. Por un lado, el punto de partida en el trabajo y sus rituales, y luego están los pequeños desvíos, esa energía que incluyes para no morirte del aburrimiento.

KJ: Esa es la parte que ciertos admiradores de Manny se pierden por completo.

JPG: Por completo. Eso no lo saben. Era muy bueno en los procedimientos de su pintura y su escritura: preparar el terreno,

y luego un procedimiento que le permitiese trabajar en ese terreno.

KJ: Por eso siempre quería estar trabajando con alguien, rebotando de ti a Patricia, a Willy Poster….

JPG: Otro que hace eso es Raymond Carver. Lo que efectúa Manny tiene cierto aire a los cuentos cortos de Carver. No está necesariamente interesado en el hombre corriente, pero sí en gente que se encuentra en situaciones donde se *tiene* que trabajar para ganar el sustento. En los films de los 30, por ejemplo, observa a gente que está definida por su trabajo.

KJ: «Yo soy mi trabajo». Es uno de los apuntes de los 30.

JPG: Y el trabajo define al sujeto, lo que significa que el trabajo tiene que ser descrito y que el trabajo trae consigo un mundo, ya sea el mundo de los ingenieros del tren en *Mujeres enamoradas* (*Other Men's Women*, William A.Wellman, 1931) o el tipo de los aeropuertos en Sólo los ángeles tienen alas. De alguna manera, le costó entender un cine donde la idea del trabajo había desaparecido.

KJ: Creo que tienes razón. Pero no es tanto el trabajo lo que desapareció de las películas, sino la importancia del trabajo. Se esfumó, de algún modo.

JPG: La gente existe y el film se despliega en un espacio de ocio, incluso si es un ocio angustiado. Pero no alcanzas a ver cómo se gana ese ocio.

KJ: Lo que implica que los trabajos son sólo una distracción de lo que realmente es importante en la existencia.

JPG: Así es. Y eso es un cambio diametral para él, que veía America como una tierra de trabajadores rasos. Y posee algo más: un profundo sentido de la necesaria reivindicación estilística de la pobreza. La forma en la que se viste la gente, la necesidad de afirmar un distinción estílistica. No algo que viene desde fuera. Es la individualidad estética del gesto, y el gesto es la relación de la mano con el traje que envuelve la muñeca.

KJ: Esa es una de las cosas más agridulces y hermosas de los apuntes de los 30. Está diciendo: «En los 30, todo consiste en lograr grandes proyectos». Las fotografías de Russell Lee, el inicio de *El ruido y la furia*, *Toni* (Jean Renoir, 1934), *Mujeres enamoradas*. Y dentro de esos grandes alcances, estaba «mi cuerpo bien o mal» y «yo soy mi trabajo y mi trabajo soy yo». Está el estilo de visualización de la acción de Dick Tracy, como en *Night Nurse*. Está el alcohol, pues era una época en que se bebía mucho. Está el hecho de que todo el mundo andaba en ropas sueltas, muy cómodas, y tienes a George Bancroft en *Blood Money* (Rowland Brown, 1933) semejante a un nabo, a *Toni* que parece un *dumpling*, y a un Spencer Tracy regordete en *Fueros humanos* (*Man's Castle*, Frank Borzage, 1933). Todos se creen dioses. Y todo esto de alguna manera prepara el terreno, en su campo, para que las cosas se tornen amargas, famélicas, críticas, en los 40. Por una parte, el mal y la desconfianza acechando por los bordes de *La regla del juego* (*La règle du jeu*, Jean Renoir, 1939), *Navidades en julio* (*Christmas in July*, Preston Sturges, 1940) o *Medianoche* (*Midnight*, Mitchell Leisen, 1939). Y luego —y esto tiene que ver con tu comentario sobre el gesto— está el vestuario. De repente, todo el mundo está encorsetado, la vestimenta de las mujeres parece una armadura, todo el mundo parece igual, maquillado, como si todos tuvieran el mismo cuerpo. Así que, de algún modo, lo que está haciendo es despedirse de su propio tiempo. Describe cómo se esfumó, cómo se disolvió.

JPG: O cómo se estandarizó, tal como dicta la industria. Manny realmente no era alguien apropiado para escribir sobre momentos eróticos, pero es lo que hace cuando habla de los cuerpos de los años 30, de sus distinciones, sus diferencias, lo que forma la atracción de un sexo con el otro, a través de las diferencias en vez de la conformidad. Así… todo eso. Supongo que

la pregunta no es qué vale la crítica de Manny hoy en día, sino qué es lo que describe.

KJ: Para mí, ahora mismo, su escritura parece… *escritura*. No crítica, sino escritura. Puedes decir eso de muy poco críticos de cine. Puedes decir eso de Bazin y Godard, pero eran muy diferentes como escritores.

JPG: Es escritura pero también es un tipo de… no es notalgia, pero sí una composición de lo que las películas han dejado del mundo. Tienes la sensación de que Manny es un escalador que va encontrando todos los rincones y las grietas para subirse a la cima: el *ahora* del momento en que se generó la película, o la pintura o el libro en cuestión, que de alguna manera se ha ido.

KJ: Está cartografiando cómo ha cambiado el mundo y cómo él mismo ha cambiando en relación al mundo. Yo no me siento tan a gusto en este momento como me sentía en los 70, porque nací en 1960 y esa es la naturaleza de un ser humano. Cuando leía la historia del cine de Deleuze, pensaba, "Manny hizo lo mismo". Me refiero a la ruptura entre la imagen-movimiento y la imagen-tiempo. Sólo que lo hizo en tiempo real, en cada crítica. Cuando lees *El Gimp* o *Blame the Audience* o *Ugly Spotting*, esas piezas de finales de los 40 y principios de los 50, puedes decir que son negativas, pero en otro nivel mucho más importante, estaba describiendo y cartografiando lo que veía. Él *tiene* que hacer el trabajo desde la posición de estar en contra de todo, pero está registrando un cambio en la sintaxis, y en la relación entre la figura humana y las emociones que son representadas.

JPG: Es un gran cartógrafo y sismográfo. No estoy seguro de que alguien más pueda escribir como Manny.

KJ: Bueno, algunos lo han intentado. No lo aconsejo. No es un manual a seguir.

JPG: No, no lo es. Es un tipo de escritura que induce aboslutamente a la relectura. Y en esas relecturas, siempre encuentras algo estratégicamente diferente.

KJ: ¿De cuántos críticos puedes decir eso?

JPG: De ninguno. Y de algún modo es como sus pinturas. Son como extraños sistemas de las máquinas de *pinball*, de los que no puedes salir.

KJ: Cuando pienso en sus pinturas, siempre pienso en *Ingenious Zeus*, una de las más tardías. Por esa época, Patricia escogía el color de fondo, en este caso un azul vibrante, y luego él tomaba plantas de su jardín y las ponía sobre la mesa, sacaba su espátula y hacía lo suyo. Entonces, en esa pintura hay un patrón visual que parece el ojo de un huracán, pero cuando intentas seguirlo con los ojos y determinar la forma visual definitiva, no puedes. No funciona. Tus ojos son conducidos en esa dirección, ese es el ritmo, pero cuando tratas de seguirlo hasta el fin, completarlo, acabas donde empezaste.

JPG: Leer su textos es una experiencia pedagógica increíble para los estudiantes. Han leído tantos escritos que van directos hacia un lugar y en una sola dirección, y que de alguna manera incluyen su propio resumen. Y de repente están leyendo a este tipo que no puede ser resumido, este tipo que les dice: «Soy todo método, y ustedes tendrán que encontrar otro tipo de discurso para hablar de mí».

KJ: Sí. Aunque es peculiarmente incapaz de sobrellevar la parte del supuesto "elefante blanco" de las películas, es decir, la narrativa, el tema, la ambición estética. Ese es su límite en particular. Todo el mundo tiene uno. Alguna vez escribió que todas las formas de arte tenían sus puntos límites, y por lo mismo también los artistas. Temperamentalmente, no podía ocuparse de eso.

JPG: Eso me hace pensar… Jean-Luc solía decirme en aquella época: «estás obsesionado con la producción, y no tienes ninguna idea de la importancia de la distribución». Creo que, de alguna forma, Manny es así. Hubo en toda

su vida una especie de amargura o rabia por no haber sido reconocido por lo que era, y por lo que había aportado.

KJ: Eso es verdad. Hasta el punto en que era cómico. Para él.

JPG: Sí, para él. Y aún era absoluta y radicalmente incapaz de hacer el gesto que hubiera podido… ya sabes, rendir un tributo al elefante blanco que le hubiera permitido a la gente ver la temita. Como dijo alguna vez: «no hay una sola galería que yo no haya cerrado».

KJ: Sí, pero es que el mundo de las galerías es jodidamente brutal.

JPG: También el mundo de la crítica de cine.

KJ: Tal vez, pero en una escala más pequeña. Estaba escuchando la radio esta mañana, y estaba hablando Jeff Koons. El *Whitney* cerrará con una retrospectiva suya antes del traslado al centro, y acaba de vender su *Inflatable Puppy* por 54 millones de dólares. Y, en serio, el comentador dijo que Jeff es básicamente un tipo centrado, que siempre llega a acuerdos con todo el mundo. ¿Qué tiene que ver eso con la pintura de Manny? Me recuerda a la ocasión que Richard Price le presentó a Julian Schnabel, quien trató de dar algunos consejos a Manny, y éste le contestó que se fuera a la mierda. "¿De dónde vienes a decirme cómo pintar?". Son de dos planetas diferentes.

JPG: Bueno…ambos le echamos de menos enormemente.

KJ: Han pasado ya seis años, ¿verdad?

JPG: Han pasado ya seis años. Para mí, es tan incategorizable hoy en día como lo era entonces. Sé que si no le hubiera conocido no me hubiera quedado por aquí tanto tiempo. Tuvo un muy, muy profundo efecto en la manera en cómo filmo, cómo escribo, cómo pienso. Por supuesto, eso también me ha llevado al punto en el que en vez de hacer cien películas he hecho, tal vez, dos y media. Lo que has abordado aquí, que es un poco complicado, son los apuntes. Los apuntes son realmente Manny en la cresta de la ola. Lo son visual e intelectualmente… es imposible organizarlos en una continuidad aceptable. Y aún ves la cantidad de trabajo, la cantidad de cuidado, ves las sorprendentes conexiones, ves la reescritura, ves las tachaduras, los espacios entre las cosas. Ves las clases. Eran fantásticas. En el aula, tenía una especie de cualidad mágica de poca monta. Las diapositivas, que no estaban del todo bien, poner un rollo de película para correrlo al revés, incluir el último rollo de *Contrabando* (*The Lineup*, 1958) de Don Siegel a la mitad de una película de Michael Snow, y luego ponerlo a la mitad de una película de Bresson. Este tipo de mezcolanza, nada correcta, sin orden alguno.

KJ: Y arruinó varias docenas de rollos de película en este proceso.

JPG: Recuerdo que le presté toda una caja recopilatoria de Mingus, y tras dos o tres meses le dije: «Manny, creo que me gustaría que me devolvieras esos CD». Entonces me trajo los Mingus completamente salpicados de pintura. Los miré y dije: «¿los puedo enmarcar?» Pero, sabes, la escritura tiene una especie de sensación escurridiza respecto a esto.

KJ: ¿Los apuntes o los escritos?

JPG: Ambos. Con los apuntes, primero tienes que aprender a decifrarlos. Es como la piedra de Rosetta.

KJ: Tienes que adivinar la letra. Si has leído suficiente su escritura, entonces sabes dónde está y probablemente qué dirección va a tomar.

JPG: Sí, siempre está jugando a las damas chinas. Siempre está escribiendo una palabra y luego entiendes que se relaciona con otra palabra. Siempre me dijo: «Escribes, haces lo primero, y luego añades palabras por la sonoridad». Pero no es solo eso. Es muy parecido a cómo trabaja un carpintero.

KJ: Sí, porque algunas veces hay repeticiones en la prosa, "errores" como les llamaba él, pero no tienen ninguna importancia porque está así de compactamente construida. Si miras atentamente cualquier film, cualquier obra de arte, vas a empezar a ver las imperfecciones, y las imperfeccciones se van a revelar como acciones, y las acciones se van a revelar como respuestas del momento de realización del arte, de dotación de sentido al mundo, del *hacer* algo. Tomas tu espátula y tu mano va a magnetizarse con la superficie, y vas a terminar haciendo algo inmediato con ello. Si miras con suficiente atención cualquier cosa, *siempre* va a ser imperfecto y *siempre* va a ser emocionante. Tiene su lado emersoniano, es decir, que toda obra de arte se quedará corta y existirá en la sombra de lo que está tratando de reproducir de la naturaleza. Pero Manny completa este pensamiento insistiendo en la realidad de la acción misma y el artista. Por supuesto, no es que esté solo, sino que está tan emotivamente encarnado en su escritura y su pintura.

JPG: Lo que está señalando es que existe la práctica y existe el trabajo, que se consolida como trabajo por razones internas y externas. Alguien te llama y te dice, "Sr. Jones necesitamos 2000 palabras para mañana". Están los elementos que hacen que aquello cuaje internamente, pero lo importante es la práctica, que es mucho más dispersa y rizomática. Y pienso que la modernidad y la contemporaneidad de Manny es justamente eso: la idea de la primacía de la práctica. Es el artista en su estudio opuesto a la construcción del Partenón. Así que los apuntes son extraordinarios, no porque sean apuntes, artefactos secundarios, sino porque son la encarnación de los apuntes de la imaginación en el trabajo. En lugar de vendérselos a Stanford por un pastón y guardarlos en un archivo para que los académicos los consulten, lo deja todo allí, como el Pompidou con la infraestructura afuera. Pasase lo que pasase, fuese celebrado o no –y Dios sabe que quería ser celebrado – nunca iba a parar. Siempre estaba tomando apuntes. Recuerdo que en la última semana de su vida, ya no estaba pintando pero estaba en el jardín, haciendo aquella serie de dibujos que parecían composiciones de Anthony Mann.

KJ: Con los rotuladores…

JPG: Sí. Es la idea de la imaginación y la estética de tomar apuntes.

KJ: Si estuviera por aquí ahora, reaccionando a lo que pasa… Olvidemos el mundo del arte, pero en el cine casi se ha cumplido lo que dijo Coppola: las herramientas del cine se han vuelto más o menos tan accesibles como los lienzos, las brochas, las pinturas, las agendas y los bolígrafos. Las excepciones son el diseño de producción y la cuestión del tiempo. El resto ha sucedido. Pero, por supuesto, la desventaja es que esto ha generado una altísima producción de films inmediatos. Me recuerda a lo que Manny escribió sobre Pollock en los 40: «¡Mira mamá, sin manos!». Ahora, a cada lugar adonde vas te encuentras con gente que dice: «He hecho una película, voy a enviarte el link». Y la vez, resulta que no han hecho una película, han ensamblado algunas imágenes y sonidos en una especie de patrón aceptable. Me recuerda a una historia que Marty me contó sobre el Dalai Lama hablando en Los Ángeles. Estaba recibiendo preguntas, alguien alzó la mano y preguntó: «¿cuál es el camino más rápido hacia la iluminación?». El Dalai Lama permaneció en silencio, y luego sus ojos se llenaron de lágrimas y se fue del escenario. Eso prácticamente lo resume. Si Manny todavía estuviera por aquí, estaría concentrado en la ilusión del atajo. Aunque más probablemente estaría pensando en alguna cosa que ni tú ni yo podemos predecir. Siempre me sorprendía.

JPG: Siempre era extremadamente actual. Siempre se mantenía al tanto de una u otra forma.

KJ: Así es. Y la posición de partida era: estoy en contra. Pero todos tenemos configuraciones por defecto, realmente. Y el verdadero pensamiento comenzó más allá de eso.

JPG: Tienes razón sobre la configuración por defecto. Pero no era tanto "Estoy en contra" sino "Me temo no estar de acuerdo". Tenía mucho de boxeador. Si le lanzabas un puño, te lo

iba a devolver de una manera que jámas hubieses anticipado, y aterrizarías en un lugar en donde pensaste que nunca ibas a encontrarte.

KJ: Es gracioso, porque he pensando mucho en ello: ¿Qué tanto necesitas de ello para pensar, para existir? Cuánto necesitas para reaccionar en contra de algo?

JPG: Creo que es la ley del cuadro. Tienes que rebotar en sus bordes. •

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AMOS, Patrick y GORIN, Jean-Pierre (1985). *The Farber Machine*. Este ensayo apareció publicado por primera vez en: *Manny Farber*. Los Angeles. The Museum of Contemporary Art. Exhibition Catalogue. November 12, 1985- February 9, 1986. Después fue editado en *Art in America* 74, nº4 (abril de 1986), pp. 176-85, 207. Se puede leer online en: http://www.rouge.com.au/12/farber_amos_gorin.html

FARBER, Manny (1998). *Negative Space. Manny Farber on the Movies. Expanded Edition*. New York. Da Capo Press.

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

JEAN-PIERRE GORIN

Profesor emérito del departamento de Artes Visuales de UC San Diego. Ha realizado en el sur de California tres filmes ensayísticos: *Poto and Cabengo* (1978), *Routine Pleasures* (1986, premio al mejor documental experimental en el Festival dei Popoli, Florencia, Italia) y *My Crasy Life* (1991, Premio Especial del Jurado en el Sundance Film Festival de 1992). Entre 1968 y 1973 colaboró con Jean-Luc Godard en el Grupo Dziga Vertov. Juntos dirigieron *Vent d'Est* (1969), *Luttes en Italie* (1970), *Vladimir et Rosa* (1970), *Tout va bien* (1972) y *Letter to Jane: An Investigation About a Still* (1972). http://visarts.ucsd.edu/faculty/jean-pierre-gorin

KENT JONES

Director del New York Film Festival. Editor adjunto de *Film Comment*. Ha escrito sobre cine en numerosas revistas, diarios, catálogos y websites internacionales (*The New York Times*, *Cahiers du Cinéma*, *Sight&Sound*, *The Village Voice*, *Cinema Scope*). En 2007, una colección de sus textos, *Physical Evidence: Selected Film Criticism*, fue publicada por Wesleyan University Press. En 2012 recibió la beca Guggenheim. Ha colaborado durante mucho años en documentales con Martin Scorsese, empezando por *El cine italiano según Scorsese* (*My Voyage to Italy*, Martin Scorsese, 1999), en el que fue coguionista. Con Scorsese es coguionista y codirector de *A Letter to Elia* (2010).

El Gimp[1]

The Gimp

Manny Farber

Alguien me contó una vez, sin duda con inexactitud, que las damas que practicaban el golf en la época victoriana hacían uso de un artificio que se dio en llamar «Gimp». Se trataba de un cordón rígido que iba del borde de la falda a la cintura; cuando había que golpear la bola, se le daba un golpecito al cordón con el dedo y se alzaba el borde de la falda. Así, de improviso, por un breve instante, se ofrecían a la vista seductores zapatos de alto empeine abotonado, y parte del césped, pero el resto quedaba cuidadosamente oculto bajo metros de batista pespunteada. En Hollywood empieza a emplearse ahora un artificio semejante a éste. En cuanto el cineasta moderno nota que su película ha tomado un rumbo demasiado convencional y se está olvidando del arte, le basta con darle un golpecito al Gimp y —admírense!— imágenes, curiosas, exóticas y además «psíquicas» centellean ante el público, animando las cosas en el momento crucial, inspirándole pensamientos como «el Héroe tiene un complejo materno» o «le ha pegado a la chica en un acceso de rabia ambivalente ante su imagen paternal de la que, como dice, está más que harto» o «muerde furiosa-mente cigarrillos sin encender para mostrar que viene de una familia puritana y posee una voluntad de hierro».

En los dos últimos años, una película tras otra nos han ofrecido iluminaciones apagadas, perspectivas más bien planas, pantomimas excéntricas, acciones ominosamente cronometradas y voces que suenan a hueco. Todo ese arsenal de efectos falsamente estudiados, sustraídos de todas y cada una de las películas, las pinturas y las novelas *highbrow*, ha ido a parar a unas películas ultraserias que expresan un descontento ante la sociedad capitalista suficiente como para complacer a todo progresista que se precie. En esas epopeyas freudomarxistas bellamente construidas, las únicas cosas que realmente funcionan son los trucos y los símbolos utilizados para hacernos exclamar : «¡Dios mío, qué sensibilidad!».

De un modo u otro, la naturaleza de esta nueva titulación del amaneramiento ha sido mal interpretada por los críticos, tanto por los buenos como por los publicistas concienzudos. Con sus prejuicios, su *ennui* y sus respuestas formularias a los estímulos, los críticos siguen su camino satisfechos (o disgustados) y proclaman que las películas son mejores (o peores) que nunca, pero sin darse cuenta jamás de que las películas ya *no* son tales películas. No hace mucho tiempo, sean cuales fueren sus simplificaciones o distorsiones, las películas se apoyaban en el supuesto de que su función era presentar una cierta imagen inteligible y estructurada de la realidad; en su más simple nivel, contar una historia, entretener y, en un nivel de mayor alcance, ampliar la experiencia significante del espectador, ofrecerle una ventana al mundo real. Pero ahora ¿qué son?

1. Este artículo apareció publicado originalmente en *Commentary*, Junio de 1952 (como "Movies Aren't Anymore") y recopilado en: FARBER, Manny (1998). *Negative Space. Manny Farber on the Movies. Expanded Edition*. New York. Da Capo Press; FARBER, Manny (2009). *Farber on Film. The Complete Film Writings of Manny Farber*. POLITO, Robert (Ed.). New York. The Library of America. Con el fin de preservar el texto original no hemos cambiado los criterios tipográficos para adoptarlos a los de esta publicación. *Copyright © 2009 by The Estate of Manny Farber*. Agradecemos a Patricia Patterson la autorización para reproducir y traducir este artículo.

Bueno, una especie de icebergs, con una décima parte de imagen, acción y argumento, y nueve décimas partes sumergidas de «intuiciones» populares *à la* Freud o Jung, Marx o Lerner, Sartre o Saroyan, Frost, Dewey, Auden, Mann o cualquier otro que el productor estuviera leyendo. O son pinturas de Dalí, ferias surrealistas con puertas infinitas que conducen al espectador a una «conciencia» e inhibición internas muy alejadas de la simple butaca de noventa centavos en una humilde mansión de arte y diversión para las horas libres. O son escopetazos expresionistas que sazonan el cerebro de esos vilipendiados «escapistas» con miles de igualmente importantes pero completamente deshilvanados perdigones mensajísticos, mensajes acerca de la personalidad humana y su relación con la política, la antropología, el mobiliario, el éxito, Mamá, etc., etc. El truco consiste en tomar cosas que nada tienen que ver entre sí, cargarlas de recónditos significados y entonces unirlas en una incómoda yuxtaposición que ha de arrastrar al espectador a un estado de espíritu bien engrasado, donde se le obliga a pensar seriamente sobre las falsas implicaciones de lo que está viendo.

Muchos lectores recordarán esa calculada escena de *El crepúsculo de los dioses* (*Sunset Boulevard*, Billy Wilder, 1950), el gigoló en una lujosa tienda de ropa para caballero, avergonzado de comprarse un abrigo de vicuña con el dinero de la ex-estrella. Hasta un determinado momento, la escena viene expuesta a través de una línea recta narrativa, y entonces el Director Billy Wilder echa mano al Gimp. La cámara avanza hasta un primerísimo plano, la atmósfera se hace molecular, casi morbosa, y un dependiente zalamero le susurra al preocupado gigoló: «Después de todo, ya que paga la señora...» De esta forma Wilder registra el malestar espiritual y la corrupción del mundo del comercio en un plano gratuito que posee toda la novedad de un parche de neumático, para proponer un ingenuo sermón moral que ningún adulto en su sano juicio osaría formular. Ese plano indirecto, con su plúmbea y exagerada mímica que nos retrotrae más allá de Theda Bara, ofrece un ejemplo clásico de lo que el Gimp puede aportar a un director, ayudándole a evitar la monotonía (al saltar de lo narrativo a una «pseudoacción» simbólica), explicando los contenidos ocultos y afirmando su posición como artista valeroso e intransigente.

Una de las películas más desconcertantes de todos los tiempos, *Murmullos en la ciudad* (*People Will Talk*, Joseph L.Mankiewicz, 1951), versa acerca de un ginecólogo incansablemente cortés, un médico de espíritu liberal, que cura a los pacientes con cordialidad, juega con trenes eléctricos, se burla de los planes de racionamiento y de los alimentos en conserva, se comporta en general como un ilustrado profesor de universidad visto por Lubitsch. Una escena le muestra haciendo epigramas dudosos y mirando por encima del hombro a los alumnos demasiados concienzudos que toman notas en una clase de anatomía. Evidentemente, tal afabilidad requiere un poco de movimiento, y el Director Joseph L. Mankiewicz pulsa el Gimp para proporcionar a este bien analizado profesor un extraño truco que no volverá a verse en una película. El médico levanta la sábana que cubre a un cadáver y —¡oh, sorpresa!— una morena muchacha desnuda se ofrece a nuestros ojos, no sólo la persona más atractiva de la película sino la más blanca y con menos aspecto de muerta. Mientras el médico habla de las personas insensibles y juega graciosamente con los bucles a lo Lady Godiva del cadáver, el espectador queda tan impresionado por la belleza y aparente vida de su cuerpo que empieza a pensar toda suerte de cosas acerca de como la sociedad maltrata al individuo, incluso hasta en la muerte. (Visualmente, en la mejor tradición Gimp, esta escena aparece hechizada por su pura excepcionalidad: el elegante juego erótico de Cary Grant con el cadáver hace pensar en una mezcla de mal, nuevas categorías de sexo y una enorme armonía).

El Gimp es la técnica, en efecto, de realzar lo ordinario con una dimensión diferente, sensacional y sin embargo aparentemente creíble. Las posiciones de cámara, los pequeños recursos, las frases («Ya no hacen más caras así»), se ven

en la obligación de decir más de la cuenta. A cada instante de una película se le provee de un comentario sobre la sociedad americana. Se buscan personajes «originales», se aumenta la cantidad de material ilógico e implausible, hasta el punto de que las películas que intentan ser semidocumentales resultan de hecho más extrañas que las fantasías tipo Tarzán-Drácula-King Kong.

Nos amenazan personajes como el responsable de los abortos en *Brigada 21* (*Detective Story*, William Wyler, 1951), un holandés silencioso vestido como el dependiente respetable y mal pagado de uno de los primeros cuentos de Sinclair Lewis sobre la vida en los almacenes del Medio Oeste. Para darle un aspecto de haber salido de las entrañas de la vida cotidiana de América, se le ha provisto de una palidez demacrada y mortal y una personalidad enfermiza que apenas le permite respirar, y mucho menos hablar. La intención aparente era la de presentarnos un americano significativamente vulgar, veraz, arraigado y definitivamente desagradable; el resultado es una criatura surrealista que parece dispuesta a vomitar en cualquier momento. Gracias a la sagaz caracterización de George Macready, posiblemente el más inteligente actor secundario de Hollywood, esta silueta agria proporciona a la película sus únicos momentos felices.

Dos películas recientes han hecho un uso particularmente hábil e implacable del Gimp. En *Un lugar en el sol* (*A Place in the Sun*, 1951), el director George Stevens, no contento con permitir que un clímax de violencia sumerja lo que ya de por sí es un inevitable encadenamiento de sucesos, nos amenaza constantemente con macabros oscurecimientos del paisaje, gritos de un somormujo que se repiten con regularidad de metrónomo, y media docena de otros efectos melodramáticos que apestan a significación trascendente. La historia se centra en un arribista no muy brillante, y Stevens lo sepulta bajo toneladas de símbolos concernientes al dinero, el poder y el sexo para que hasta el último de los espectadores se vea envuelto en el dudoso sentido de las quimeras de nuestro héroe. Por dondequiera que vaya, surgen el sexo y la opulencia —por lo general ambos a la vez—, destacados en grandes caracteres para que nadie deje de percibirlo: paneles publicitarios con chicas atractivas, aristócratas lánguidos y sofisticados, una canción de amor a lo Gus Kahn que emite una radio minúscula. Y, por supuesto, su sórdida habitación en un barrio deprimente tiene una ventana que da al enorme letrero luminoso de una fábrica que pregona éxito y bienestar.

En un prolongado ejemplo de artificialidad, una deliciosa criatura pasa como un relámpago en su Cadillac junto a nuestro héroe, que hace auto-stop en alguna espaciosa carretera, hasta que un chirriante y destartalado camión, directamente salido de *Las uvas de la ira* (*The Grapes of Wrath*, John Ford, 1940) llega para recoger al frustrado autoestopista. De inmediato, el público deduce una o todas las siguientes cosas: «Esto trata sobre la desigualdad de la distribución de la riqueza en los Estados Unidos», o «El pobre está pidiendo alegría, descanso y amor», o «Tiene un complejo porque ha crecido en un medio pobre, injusto y discriminado». En cuanto algún símbolo deleitable cruza la línea de visión, nuestro héroe se petrifica con dedicación, rehúsa actuar, en fin, durante minutos ni contesta las preguntas mientras sus frágiles hombros casi tiemblan pero no del todo, y una palabra inaudible sale ocasionalmente de sus labios contraídos. Hay varias escenas pintorescas en las que el muchacho se topa con un comisario y con un barquero receloso, los cuales —gracias a un estilo de interpretación que probablemente les fue enseriado por Emily Brontë, y por unos ángulos de cámara que exageran su estatura pero eliminan toda noción referente a su amplitud— parecen ominosos personajes del Siglo de la Oscuridad y nos permiten ver a la Sociedad intimidando al Paria, y a la Sociedad Americana condenando al Hombre Común al patíbulo.

Los símbolos van a diez centavos la docena en Hollywood, y Stevens compró todas las existencias: sirenas de policía, silbidos de tren, imágenes superpuestas de una cara juvenil y de un beso que se recuerda, la pierna deformada del

sádico fiscal del distrito (y que le hace aún más terrible), una sombra cruza un rostro para indicar un pensamiento maligno. Esos detalles pueden parecer sacados de la vida real, pero de hecho son los productos de una imaginación medieval capaz de captar rasgos vívidos de la vida contemporánea sólo por la senda del tópico. Estos creadores se han atrincherado en un círculo vicioso de decadencia: tras contribuir a crear y sostener un mundo de opulencia inquietante, amor romántico y Gran Ciudad fascinante, expresan ahora la desesperación y el caos exagerando los mismos símbolos ridículos que inventaron al principio.

Siempre fue evidente que la cámara no sólo refleja la realidad, sino que también la interpreta. Este hecho se empleaba para significar la profundización y el enriquecimiento de una estructura inteligible de temas y personajes. Pero ahora ocurre que la realidad desaparece completamente en las brumas de la interpretación: el significado «subterráneo» de cada plano desplaza al verdadero contenido, y el espectador tiene que enfrentarse con toda una multitud de indefinidos «significados» simbólicos que flotan en absoluta libertad. En cuanto la cámara se aproxima a un grano en la cara de un actor, se produce automáticamente una imagen de importancia inmensa: significará *algo*, da igual saber exactamente qué, tampoco importa si con ello se hace imposible contar la historia. Del mismo modo que los cómicos de hoy manufacturan su humor a partir de un enorme archivo de chistes, los directores se sumergen en su archivo mental de fragmentos deshilvanados de significación social, psiquiatría amateur y efectismo visual.

En *Un tranvía llamado deseo* (*A Streetcar Named Desire*, 1951), Elia Kazan tira del Gimp de modo tan despiadado que nunca se pone a nuestro alcance un personaje o una situación claros, sino un inmenso manojo de los más complicados problemas sociológicos. Por ejemplo, el protagonista, un astuto mecánico polaco, expresa su gran pasión tartamudeando las primeras sílabas de sus frases y musitando el resto como si tuviera la boca llena de puré de patatas, artificio que naturalmente impulsa al espectador a la especulación sociológica: asqueado por el hecho de que el protagonista se haya criado aparentemente en una pocilga, el espectador se ve obligado a pensar en la relación del medio ambiente con el desarrollo individual. El héroe de Tennessee Williams sale adelante en la vida, es un amante esposo, detenta un genio sexual que provoca «esas luces coloreadas», y posee una exquisita sensibilidad moral. Pero todos esos atributos burgueses han de emparejarse con sus opuestos para que la diversión no decaiga, por lo que Kazan tira del Gimp para que admiremos cómo el polaco babea, se lame las patas, aúlla como un troglodita, pega a su mujer con fuerza tal que la envía a la clínica de maternidad, juega al póker como un cuadrúmano, y rezuma una atmósfera de gritos salvajes, violación, porcelana rota y ebriedad. Y para cerciorarse de que hasta los niños de dos años comprenderán lo mala que es la vida en esa choza de cuento de Grimm, Kazan martillea decidido la acción con luces incesantemente siniestras, sombras que bailan y légamos gaseosos.

Con sus interpretaciones extravagantes, sus escenarios de pesadilla y su ritmo fantasmal, *Un tranvía llamado deseo* puede parecer dentro de la línea «poética» tradicional de Hollywood, pero vista más de cerca resulta muy distinta de las películas del pasado, y del mismo y calculado estilo de *Un lugar en el sol*, *Murmullos en la ciudad*, etcétera. Entre otras cosas, el drama se desarrolla enteramente en primer término. No hay nada en las perspectivas planas, en las siluetas que se miran a espejos cuya superficie besa prácticamente la cámara, o en los íntimos primeros planos que dilatan los rasgos faciales y escudriñan los poros de la piel, la textura de los vestidos, de las camisetas sudadas. Pero sí hay algo nuevo en el hecho de que una película se ofrezca a nosotros en una dimensión plana. Puestas así las cosas, con el actor dándose prácticamente de narices con el espectador, cualquier movimiento espacial extremo conduciría a un caos visual absoluto, por lo que los personajes, la cámara y el argumento se mantienen en posición de

descanso, y la acción afecta sólo a pequeños detalles: por ejemplo, Stanley rascándose la espalda o los gestos sensuales de su esposa con los ojos y los labios. En la pantalla, esos ademanes inflexiblemente controlados aparecen colosales, llamativos, excéntricos y casi siniestros. Una vez más, nada tiene de nuevo el rodar con luces incandescentes y tinieblas nebulosas, pero algo sí lo tiene el enturbiar cada plano con espuma plateada, humo negro y formas escamosas para expresar decadencia y abyección. Nunca se había hecho un uso tan masivo de las tinieblas como en las películas de ahora (por lo menos desde las películas rusas, que probablemente no disponían de focos). Y todo ello para camuflar un pseudodrama durante el cual nada ocurre en la pantalla excepto diálogo, durante el cual podemos ver dos rostros que hablan, luego un primer plano del interlocutor de la derecha que pregunta, luego un primer plano del interlocutor de la izquierda que responde, luego otra imagen de ambos, etc. El espectador es consciente de que le cuentan una historia, pero por lo general se siente atrapado en medio de un combate psicológico a brazo partido.

Aunque nunca haya existido una tan masiva concentración de técnica como en ellas, resulta que estas películas no consiguen realmente explotar las posibilidades del medio en un sentido estricto. Kazan, Stevens y sus colegas están empequeñeciendo el cine hasta un nivel infantil, en caracterización y en situaciones. Distraído en movimientos de cámara soñolientos, acciones lentas como un ballet, insistentes primeros planos de rostros enigmáticos rodeados de oscuridad, y diálogos sin rumbo que parecen salir de las paredes, a Stevens sólo le queda tiempo en *Un lugar en el sol* para presentar en términos grandiosos un beso, una seducción y una mujer que se ahoga, los cuales habría despachado en menos de cinco minutos de seguir la directa técnica narrativa que empleó en *Serenata nostálgica* (*Penny Serenade*, George Stevens, 1935) y *Sueños de juventud* (*Alice Adams*, George Stevens, 1941), películas muy anteriores. En lo que concierne a la acción dramática, *Un tranvía llamado deseo* muestra un único personaje principal —una neurótica muchacha del Sur a sólo un paso del manicomio—en una única situación principal: hablar, hablar y hablar con una pareja desinhibida en un apartamento de dos habitaciones. *La reina de África* (*The African Queen*, John Huston, 1952) se rodó enteramente en el Congo belga, pero los personajes no hacen nada que no pudieran hacer en un decorado de estudio con la ayuda de unos cuantos planos de archivo. Raras veces, o quizá nunca, las películas han sido tan físicamente despóticas en su efecto. Los guiones se escriben de modo que el argumento pueda desarrollarse con un pequeño reparto, escasa acción, y unos cuantos decorados. La cámara se aferra a los actores con una proximidad tan obsesiva que cada momento adquiere una importancia crucial y amenaza con desvelar alguna verdad aterradora, ya sea psíquica o emotiva. El efecto se hace aún más fuerte y singular cuando los actores se mueven ocasionalmente por el escenario y el ojo omnipresente del objetivo apenas se mueve para mantenerlos a foco, como en otra película de Stevens, *Una razón para vivir* (S*omething to Live For*, George Stevens,1952), cuando un preocupado as de la publicidad se pasea arriba y abajo por su despacho, mientras la cámara no parece avanzar ni retroceder más que una fracción de centímetro. Se experimenta la sensación de que ya nada tiene importancia como no sea la amplificación de rostro, gesto y vestuario, y que esto nos dirá cuanto necesitamos saber acerca de la vida de nuestro tiempo.

Todo esto parece haber comenzado con una excitante, si bien histriónica, película de 1941, titulada *Ciudadano Kane* (*Citizen Kane*, Orson Welles). Este cóctel siniestro de drama de misterio y necrológica resumida, donde la mayoría de los hechos superficiales tienen su paralelo en la carrera de William Randolph Hearst, combina la estrepitosa tramoya teatral de Orson Welles con el uso temerario de fotografía oscura y ángulos extraños debido a un experto operador llamado Gregg Toland. Toland metió en esta película todos los artificios reseñados en el manual del perfecto operador, todos, desde el paso de manivela (para dar vida a los personajes de los

insertos «documentales») hasta los movimientos de grúa, planos dobles, contrapicados, y su efecto de perspectiva favorito, en el cual las siluetas ampliamente separadas y que se mueven a lo largo de inacabables habitaciones se ven con la misma nitidez de foco que los personajes más cercanos al espectador. Este repertorio contribuyó a conformar una película excitante, aunque malograda por evidentes elementos de inspiración dispersa: ángulos de cámara que habían sido explotados a fondo por el cine experimental, y la tópica caracterización de Kane como un solitario que esperaba amor del mundo sin obtenerlo porque él mismo no tenía ningún amor que ofrecer. Esta desmitificación de un magnate fue claramente la operación más iconoclasta perpetrada en un gran estudio desde los días en que D. W. Griffith y su operador, Billy Bitzer, liberaron a las películas de la imitación de la escena. El osado revoltillo de técnicas del teatro, de la radio y del cine llevado a cabo por Orson Welles, condujo inevitablemente a una obra afortunada y escandalosa, que se anticipó a todo lo que luego se ha puesto de moda en las películas americanas.

Hecho curioso, esta película que tuvo la mayor publicidad cultural antes de estrenarse desde la película que Eisenstein rodó en México, causó poca impresión en su momento a los veteranos de Hollywood. Hasta los años cincuenta, el fantasma de *Ciudadano Kane* no empezó a obsesionar a todas las producciones importantes de Hollywood. Antes del advenimiento de Orson Welles, lo más importante de la técnica cinematográfica era la historia, la concepción, espaciamiento y disposición de planos en una línea argumental que pasara con facilidad de una cosa a otra. Welles, más interesado en exhibir su insolente sentido del espectáculo y sus ideas profundas acerca de la malversación, los trusts, el periodismo amarillo, el amor, el odio y demás, quebró su historia a lo largo de la línea principal, hasta convertir su película en una cadena interminable de efectos portentosos. A cada instante, el cliente era invitado a detenerse ante algún decorado kublakahnesco, algún contrapicado de un actor admirablemente iluminado, o algún símbolo (la bola de cristal en cuyo interior cae la nieve, el pájaro que pía al escaparse), y pensar sobre cuanto se dice acerca de como un editor lleva a cabo una busca inmoral de amor-poder-respeto. La trama era bastante sencilla: un hombre famoso dice algo («Rosebud») justo antes de morir en su castillo en una montaña, y la «Marcha del Tiempo» envía a un periodista para que escriba un artículo sobre ello. Finalmente, descubrimos las respuestas, pero no a través de los recuerdos en flashback de los entrevistados —el más viejo amigo de Kane, el gerente de su periódico, la esposa, el mayordomo del castillo— sino gracias a un último plano que ataca los nervios, que queda entre el director y el público, del trineo «Rosebud» de la perdida y estéril infancia de Kane. La historia se presentaba de un modo tan complicado y se le confería tal solemnidad por medio de las sombras de significación que aportaban cien símbolos, que podía interpretarse cuanto uno quisiera, incluyendo lo que Welles había pretendido. Había que destacar algunos grandes momentos dramáticos, como el visionado en la sala de proyección de la «Marcha del Tiempo», el niño visto a través de la ventana en la escena del testamento, la espeluznante presentación de un candidato a las elecciones. Pero entre ellos existía una gran cantidad de palabrería, acción mucho más escasa e historia casi imperceptible.

Welles legó a un Hollywood que había adquirido peso y fama gracias a su dinámico cine de acción, una película que se desintegraba en una sucesión de fragmentos, cada uno de ellos cargado de técnica agresiva y de una ruidosa y deliberada deformación de los componentes de la vida real. Contó su historia yendo hacia atrás —hecho nada nuevo— y la hizo aún más lenta despedazándola en cuatro situaciones que no confluían sino que encajaban rígida y ambiguamente en una especie de construcción paralela. Del mismo modo complicó e inmovilizó cada plano con efectos brillantes y desparejos que nunca se habían visto antes en Hollywod. Por ejemplo, la ominosa silueta de Kane se recortaba en la oscuridad al lado de una estatua pseudogriega intensamente iluminada y de un inmenso rompecabezas sin terminar que el operador había dispuesto con astucia de forma que pareciese desparramado

sobre un piso de mármol. El espectador se veía forzado a ordenar estos elementos discordes en un todo visual convincente, mientras su cerebro debía lanzarse a toda suerte de cogitaciones acerca de la avaricia, la monomanía, y otras coacciones. Incluso los artificios para dar movilidad a la historia actuaban como agentes de complicación e interrupción: una y otra vez, se pasaba de la primera parte de una frase pronunciada en un cierto tiempo y lugar a la última parte de dicha frase pronunciada años más tarde. Con ello el espectador se hacía menos consciente del paso del tiempo que de un director que detiene el tiempo para jugar artificialmente con la realidad.

Welles enseñó también a los artesanos de Hollywood cómo inyectar filosofía trivial, «liberalismo», psicoanálisis, etc., en la mecánica misma de la realización de películas, de forma que el espectador no sólo viese en la pantalla a un actor gordo y ficticio chillando por una escalera, sino además la visión exóticamente expresada, que de él tiene todo el equipo desde el intérprete hasta el decorador. La película se abría y se cerraba con la verja de hierro que rodea el castillo de Kane. Entre esta imagen cíclica, que significa la soledad y el carácter aristocrático de un magnate, se sucedían imágenes similarmente significativas: Kane en su castillo rodeado por la embalada acumulación de sus pertenencias; el inocente y risueño Kane gesticulando ante un enorme cartel electoral que le revela como un siniestro demagogo. Y siempre, prácticamente encima del operador, su silueta irreal que hace pensar en una inflada bola de billar con los rasgos faciales de Fu-Manchú, sin nada dentro, excepto un recuerdo freudiano que danza burlonamente en los vapores despedidos por las ideas de Welles acerca de cómo fracasa un prohombre americano.

Los significados ocultos y la narración fragmentada eran las dos innovaciones más obvias de esta película. La cámara de Toland fue la tercera, justamente la que cabía esperar de una película en la que, según la publicidad, se empleaba una cámara desencadenada. La principal aportación de Toland consistió en un concepto plano del espacio cinematográfico. Su cámara se extasiaba con las grúas y los contrapicados, pero contraía el aspecto tridimensional al hacer las figuras distantes tan nítidas para el espectador como las del primer término. Para conseguir esto, Toland tenía que disponer a los actores en formaciones paralelas, ampliamente separadas, de una parte a otra de la pantalla. Tenía también que inmovilizarlos y separarlos del oscurecimiento natural del decorado y de la atmósfera. Sus poderosos objetivos hicieron el resto. Al espectador se le ofrecía entonces una imagen que exageraba la importancia de las figuras que mostraba hasta el punto de que el espacio que las separaba parecía anulado. El efecto visual más importante era la expresión como vista en un microscopio, una expresión en la que se puede leer casi cualquier cosa. Casi igualmente importante resultaba la agrupación estática de las figuras, equivalente a una revocación de todo cuanto Hollywood había conseguido anteriormente en la creación de conjuntos fluidos en un espacio ilimitado.

Ciudadano Kane y sus efectos fueron, en general, tomados a risa por las mentes *highbrow* de dentro y fuera de Hollywood. Opinaban acerca de esta película que era demasiado abiertamente teatral y exhibicionista como para encajar con la gran corriente periodística del cine. Pero durante los años de la guerra, a medida que Hollywood iba produciendo docenas de películas de acción cada vez más realistas —del Oeste, de guerra, de detectives—, se tenía la sensación de que existía un cierto interés hacia lo que Welles había aportado al enriquecimiento simbólico de una película por medio de floridos amaneramientos. Los directores y los actores de Hollywood no pudieron olvidar que *Ciudadano Kane* era insensatamente tridimensional en la línea de una sesión de una hora con el psicoanalista, y que hacía pensar a cada momento en los ambiguos impulsos ocultos tras cada personaje. *Ciudadano Kane* parece un trauma refugiado en el subconsciente Hollywood hasta que los Wyler y los Huston regresaron de sus destinos en los servicios cinematográficos del gobierno; entonces estalló con toda su fuerza.

En las películas más aplaudidas de los primeros años de la posguerra (*Días sin huella* (*The Lost Weekend*, Billy Wilder, 1945), *Los mejores años de nuestra vida* (*The Best Years of Our Lives*, William Wyler, 1946), *El tesoro de Sierra Madre* (*The Treasure of Sierra Madre*, John Huston, 1947), *El ídolo de barro* (*Champion*, Mark Robson, 1949)), comienzan a apreciarse las innovaciones teatrales de Welles eficazmente incorporadas a ciertas películas que, por otra parte, intentan parecer un reflejo fiel de la realidad. Fue necesaria una larga práctica de las técnicas que se han dado en llamar «semidocumentales» (películas rodadas en calles auténticas, con maquillaje corriente, luz natural, mímica espontánea) antes de que Hollywood consiguiera aunar el florido simbolismo de Welles con la realidad, o apariencia de ella suficiente como para hacerlo razonablemente aceptable. Pero ahora se ha aprendido la lección, y el espectro de *Ciudadano Kane* acecha una pantalla llena de formas monstruosas. Toda la estructura física de las películas se ha hecho más lenta, más simple, más próxima al plano frontal de la pantalla como para que se puedan experimentar a fondo esos efectos excéntricos. Hollywood ha desarrollado un nuevo medio que recurre a extraños trucos con el espacio y el comportamiento humano con el fin de proyectar un contenido de «penetración» popular bajo una escuálida superficie.

Así se ha producido una revolución en Hollywood, probablemente sin que se dieran cuenta los mismos hombres —directores, actores y críticos— que la han provocado. Si se entiende lo que el Nuevo Cine significa, es posible que Hollywood jamás vuelva a ser lo que fue. Todo intento de resucitar la vieja y fluida película naturalista que se desarrolla lógicamente y tiene lugar en un espacio «razonable» parece condenado a parecer tan pasado de moda como un miriñaque. Para bien o para mal, nos aferramos al parecer a una creación pretenciosa, absurdamente reprimida, y sumamente amanerada, que se alimenta de todo el arte moderno hasta engullirlo, de modo que lo que vemos no está en realidad en la pantalla, sino parte en nuestra propia mente, parte en la pantalla y parte detrás de ella. Hay que leer esas películas de un modo completamente distinto al que estábamos acostumbrados. Ya no existen literalmente las historias o las películas, sino una sucesión de jeroglíficos estáticos en los que variados grados de significación han sustituido, tanto en interés como en intención, a lo que antes se valoraba en cuanto narración, personajes y acción por sí mismos. Estas películas no deben verse literalmente, sino como rayos X de la pluralista mente moderna. Pero las ideas populares deliberadamente semienterradas en ellas emiten el tañido recio y tosco de las herramientas de la edad de piedra, aunque muchas de ellas provengan del psicoanálisis y de las piezas didácticas a lo Frente Popular de la depresión. Los cineastas actuales de mayor ambición tuvieron su mejor, y más elevada, educación en el Nueva York de los últimos años treinta y nunca han perdido la obsesiva necesidad de «mejorar» el mundo por medio del arte. Ahora están demasiado sofisticados o aburridos para creer realmente que tal voluntad surta algún efecto, pero los restos de la conciencia, la añoranza, la culpa y la frustración se conjuran para que sus películas proyecten una nueva imagen de la Ansiedad. Han perdido el espíritu y las convicciones de los radicales años treinta, pero la atmósfera característica de estos años perdura vagamente a través de una misantropía glacial, severa, caprichosa y esencialmente insustancial: la conciencia social se volvió agria. Nada hay que decir en contra de la misantropía como punto de vista práctico, pero cuando, como en *Un lugar en el sol*, toma su concepto de los obreros, de los magnates y de las niñas bien de un mundo de ideas fantásticamente alejado de la coyuntura americana actual, no es más que un sentimentalismo al revés. El impacto emotivo de una técnica de efectos elegantes, calculados y desparejos es tan moderno como la pasta dentífrica clorofilada, pero el espíritu popular inseparable de esa técnica resulta casi tan anticuado y provinciano como el de *Damaged Goods* (Harry Pollard, 1914) y *El secreto de estado* (*A Fool There Was*, Frank Powell, 1914). •

Trad. José Luis Guarner

Las películas de Ozu[1]

Ozu's Films

Manny Farber

Una de las imágenes más fuertes de *El otoño de la familia Kohayagawa* (*Kohayagawa-ke no aki*, 1961), de Ozu, es la chimenea del crematorio en la cumbre de un paisaje soso e inexpresivo, simbolizando el fin de un viejo vividor, que un día se escabulló con su amante a las carreras de bicicletas y murió de sobreexposición. El viejo musculoso y fuerte (Ganjiro Nakamura, que se parece a Picasso con su chulería y su vigor de forzudo de oro) es el único miembro inquieto en una familia muy contenida y responsable – la invariable piedra angular en torno a la cual Ozu construye sus perfectos dramas domésticos de formas simples. La táctica de la larga introducción al plano del crematorio (además de la chimenea apuntando al cielo, algunos paisajes igualmente equilibrados y adormecidos filmados casi desde el nivel de la arena de dos campesinos haciendo la colada en el río, y tres cuervos deambulando muy nerviosamente, esperando la cremación del viejo, además de unos pocos momentos de la familia quejica y muy replegada en sí misma, impacientemente incómoda) deja ver un más que evidente cuidado en los más mínimos detalles.

El carácter rígidamente formalizado, hogareño y evocador de Ozu, una mezcla de Calvin Coolidge, Blondie, y la estética neoplástica de Mies, es como entrar en un hogar bellamente ordenado y estar rodeado de respetuosos modales. No alcanza del todo el pedestal de ser "completamente japonés" o "una presentación inusualmente profunda del personaje". Hablar de una linealidad simplemente dispuesta probablemente se ajuste más a la realidad. El ingenuo guión a la Jane Austen (quién se va a casar con quién) muestra una imagen de la vida japonesa en los 50 en la que suele haber una cara insulsa y correcta con una espectacular hilera de relucientes dientes blancos. La "caracterización profunda" parece ser una preocupación menor del director comparada con la de crear un panorama doméstico delicadamente equilibrado y hacer funcionar en el proceso algunas de las más viejas técnicas de la construcción cinematográfica. Dos personas de pie, sentadas, de rodillas, siempre sorprendentemente decorosas, decidiendo si la cervecería familiar deberá fusionarse con el "gran capital"; su conversación desglosada en planos de cada hablante. El cine de Ozu está mucho más compuesto de lo que sugiere esta técnica de los 30, de principios del sonoro. Donde Hawks es práctico y se sitúa a la altura de los ojos de los hablantes, Ozu filma uno-dos planos hieráticamente, con la cámara siempre ante el hablante, nunca el oyente, y autocráticamente despacha cualquier aspecto (no hay dolly, fundidos, transiciones) que tenga pinta de movimiento o congestión. Ozu usa grandes planos de naturaleza muerta –los barriles en el exterior la cervecería– como divisiones capitulares entre las pequeñas penas de la familia Kawasuave:

1. Este artículo apareció publicado originalmente en *Artforum*, Junio de 1975 (como "Ozu") y recopilado en: FARBER, Manny (2009). *Farber on Film. The Complete Film Writings of Manny Farber*. POLITO, Robert (Ed.). New York. The Library of America. Con el fin de preservar el texto original no hemos cambiado los criterios tipográficos para adoptarlos a los de esta publicación. *Copyright © 2009 by The Estate of Manny Farber*. Agradecemos a Patricia Patterson la autorización para reproducir y traducir este artículo.

¿debería la hermana Número Uno casarse con el dueño de un molinillo de acero? ¿Debe el padre avergonzar a sus tres creciditas hijas renovando una vieja infidelidad con una hospedera?

Toda la historia se mueve hacia la muerte serena e irónica del padre lascivo, como ninguna otra película, en una suerte de código Morse. Ves un pequeño segmento del drama familiar, entonces silencio, seguido de tres planos de los grandes toneles de la cervecería alineados contra la pared justo afuera del omnipresente portal, que es la estrategia composicional más habitual en Ozu; y entonces otra pieza de la soap opera de clase media. Esta rutina de puente entre escena y silencio (a veces una música salvajemente emocional es tocada contra los paisajes divididos en capítulos) se repite hasta la última de las tres tomas de los cuervos negros en una orilla muy serena y azul, termina el elegante desfile de punto-raya, y deja el mensaje de Ozu: todo es transitorio, pero la familia queda.

La sintaxis taquigráfica de Ozu a lo que más se asemeja es a Bresson en su atención a la belleza del movimiento limitado, las repeticiones de ritual, el énfasis humano que es desesperado (Bresson) o soleadamente benigno (Ozu). Esta película, la *September Song*[2] para un viejo pillo alegre, hace que cualquier Bresson parezca la mazmorra, lo más oscura posible, de morbidez y obsesión sexual. Iluminación, actuación, tema: nunca encontrarás una fila de dientes blancos encabezando la imaginería sombría, de graffiti, de Bresson.

Ozu parece dedicado a esa muñeca de tres pulgadas cuya cabeza se mece arriba y abajo en la luneta del automóvil de un filisteo, pero hay algo simpático, posiblemente profundo, en esta gente decorosa como muñecas. Una bondad hipnótica desborda los limitados actores en composiciones de pareja.

La larga carrera de Ozu, que empezó en comedias mudas al estilo de Snub Pollard, nunca deja atrás la idea de Hal Roach de que la imagen de una película debía ser naif y tenía que hacerte sentir bien. Desde el inicio hasta el final, es el día de la bondad con una familia de personas menudas que son menudas en cualquier neurosis posible, excepto por su infinita capacidad de sentarse estáticas y sonreír felizmente las unas a las otras. Composiciones graciosas: los dos hablantes están en paralelo, en vez de mirándose el uno al otro, y encajonados por un orden vertical-horizontal que es más enfático que la tranquila pareja. Uno se siente algo aburrido mirando a esta familia preocupándose por su futuro, pero, a pesar de todos los ardides lineales, el empleo de vistas arriba-abajo en que se da la impresión de una persona mirando directamente al frente desde una posición de reposo en un tatami, la película se mantiene ligera, aireada y fresca por su riguroso estilo abstracto. Conforme viaja a lo largo de un paisaje casi vacío con composiciones estáticas precisamente equilibradas, el filme no deja dudas de estar en manos de una diestra ama de llaves que tiene al mismo tiempo simpatía por su familia y una profunda creencia en su estilo de hacer cine con código Morse. •

Junio de 1970

1. Canción compuesta por Kurt Weill, con letra de Maxwell Anderson. Se presentó en 1938 en el musical de Broadway *Knickerbocker Holiday*, y desde entonces ha sido interpretada en múltiples versiones (N. del T.).

Rainer Werner Fassbinder[1]

Rainer Werner Fassbinder

Manny Farber y Patricia Patterson

Resulta interesante que los auténticos herederos del primer Andy Warhol, el de *Chelsea Girls* (1966) y *My Hustler* (1965), estén en Munich, mientras que las nuevas películas de Warhol-Morrissey se han desplazado hacia el Oeste: por ejemplo, *Heat* (1972) es *El crepúsculo de los dioses* (*Sunset Boulevard*, Billy Wilder, 1950) en clave Zap Comix[2], mientras *Flesh for Frankenstein* (1973) es una salaz versión infantil del clásico de James Whale. La idea que tiene Warhol de un contra-*mainstream* consiste en revertir las convenciones de la alta cultura artística: renegar con socarrona alegría de los edictos de Greenberg[3], anteriormente considerados los diez mandamientos: el artista como una figura de superioridad moral, la integridad de la superficie del cuadro por encima de la ilusión, la relación del interior del encuadre con sus límites, la polaridad entre lo alto y lo kitsch.

Como la polémica postura de Genet en relación a la belleza del crimen y la perversidad, Warhol proclama la maravilla de la monotonía, la banalidad, el arte fabricado a máquina, el oportunismo y la movilidad entre diferentes medios. Se desplaza con gusto hacia la burla y la flexibilidad: no sólo demuestra su talento polifacético en su docena de profesiones, sino que además intenta imprimir un aire "no-tan-exigente" a cada nuevo cuadro-lámina-película-entrevista.

Por osmosis, el aire *kinky* de Warhol dejó huella en Munich, la capital bávara de la cerveza, el bratwurst, Bach y el cine. Probablemente, pocos muniqueses hayan visto un Warhol, pero el *Bike Boy* (1967) y las *Chelsea Girls* son vecinos bajo la piel de algunas películas muniquesas financiadas por la televisión; en particular, las obras de anti-cine de Rainer Werner Fassbinder. Ahí está la misma habilidad pictórica para conjugar colores inocentes e insolentes, utilizando formatos planos, simples, directos; las imágenes de Warhol son más porosas, de grano grueso, mientras que las de Fassbinder poseen un *look* sardónico, de cuento de hadas. El escritor-director-actor de rostro tártaro ha hecho (prácticamente) una película a la semana desde 1971, un ritmo similar al de los inicios de Warhol; y en el trasfondo de

1. La traducción al castellano de este artículo apareció en el libro: YAÑEZ MURILLO, Manu (Ed. 2012). *La mirada americana. Cincuenta años de Film Comment*. Madrid. T&B Editores. Agradecemos a Manu Yáñez Murillo, editor del libro y traductor del artículo, que nos haya cedido su traducción para esta publicación, y a Patricia Patterson el permiso para editar el artículo original, que apareció originalmente en las revistas *City* (27 de julio de 1975) y *Film Comment* (Noviembre-Diciembre de 1975, como "Fassbinder") y recopilado en: FARBER, Manny (1998). *Negative Space. Manny Farber on the Movies. Expanded Edition*. New York. Da Capo Press; FARBER, Manny (2009). *Farber on Film. The Complete Film Writings of Manny Farber*. POLITO, Robert (Ed.). New York. The Library of America.

2. Nota del traductor: Zap Comix es una publicación emblemática del cómic *underground* de Estados Unidos, surgida en el marco de la contracultura juvenil de finales de los años sesenta. El primer número de Zap, en formato comic-book, apareció en San Francisco a comienzos de 1968, consagrado por entero a la obra de Robert Crumb.

3. N. del t.: Clement Greenberg (1909-1994) fue un influyente crítico de arte estadounidense muy relacionado con el movimiento abstracto en los Estados Unidos. En particular, promovió el Expresionismo abstracto y tuvo relaciones muy estrechas con el pintor Jackson Pollock.

las imágenes de Fassbinder confluyen las ideas de timo y contrabando con la sensación, propia del primer Warhol, de ser capaz de controlar dicho nivel de anarquía. El desencadenado mundo marxista de Fassbinder aparece comprimido y delineado; sabes en qué punto empieza y acaba cada forma, idea y secuencia narrativa.

Un bobo calzonazos golpea a su mujer en una habitación de *tableau* que permanece en escena, sin movimiento de cámara alguno, hasta el implacable final: el marido desfalleciendo en su alcohólico estupor. La imagen del agonizante y frustrado borracho golpeando a su mujer es una de las más viejas del cine; es posible rastrearla hasta *Avaricia* (*Greed*, Erich von Stroheim, 1924), pero su estallido fútil y plenamente iluminado en una película muniquesa de 1971 le otorga una mezcla de encanto y ferocidad. Dirigida contra el remilgado gusto de la clase media, la exageración grandilocuente remite a *Escrito sobre el viento* (*Written on the Wind*, 1956) y a otra película de Douglas Sirk, *Sólo el cielo lo sabe* (*All that Heaven Allows*, 1955), que es citada de forma más explícita en *Todos nos llamamos Alí* (*Angst essen Seele auf*, 1974). Al mismo tiempo, la candidez *cool* y muy contemporánea sugiere la impavidez de Warhol, propia de un submundo andrógino.

Un ejemplo menor del paralelismo de Fassbinder y Warhol: la presencia del quejido empalagoso y nasal de Viva en el asombroso retrato que hace Irm Hermann de la evasiva esposa de un vendedor ambulante en *El mercader de las cuatro estaciones* (*Händler der vier Jahreszeiten*, 1971). En este retrato, que bascula entre una convencionalidad insignificante y momentos de sensualidad y coraje, el burlón parloteo lánguido de las *superstars* de Warhol se combina con los rasgos de una clase baja de otro mundo. Es como cruzar el Soho "liberado" con la uniformidad de baratillo de J. C. Penney[4]. La mirada recelosa de Hermann tras sus gafas sin estilo, su cuerpo espectacularmente delgado recubierto por desaliñados y estampados vestidos de andar por casa. Fassbinder no es el único miembro de la re-emergente escena del cine alemán que entabla curiosas congruencias con las investigaciones fílmicas de Warhol: sus espléndidos hermafroditas (Schroeter), su extravagancia autoimpuesta (Herzog), las largas tomas "precisionistas" en una escena aparentemente vaciada de seducción (Straub); pero él es con quien vamos a lidiar aquí.

Fassbinder es una mezcla de *enfant terrible*, *burgher*[5] y chulo, cuyos veinticuatro largometrajes (desde 1967) brotan de una sensibilidad *camp*. Todos sus apetitos (por lo estrafalario, lo vulgar y lo banal en cuestiones de gusto; el uso de convenciones de cine antiguo; el movimiento ágil de un medio a otro; una cualidad lúdica y chistosa en términos de estilo) son los del *camp* y/o Warhol. La cuestión —destronar lo serio, hacer del artificio y lo teatral un ideal— se hace evidente con una increíble vivacidad, reintroduciendo la Fábula en el género de Hollywood y sugiriendo la imagen de un tipo duro y superficial manipulando un mazo de cartas. El as en la manga de Warhol, convertir a cualquiera en una superestrella recubierta de glamour e incandescencia, es también el de Fassbinder. Las mismas féminas de tres piernas aparecen en la mayoría de sus películas; Hanna Schygulla, con un halo a su alrededor en cada encuadre, es la belleza deslumbrante, el triunfo y la carta más golfa de sus películas.

El mercader de las cuatro estaciones (el declive de la oveja negra de una familia, que atraviesa una Dreiseriana[6] lista de humillaciones, y que cuando empieza a progresar como vendedor ambulante de

4. N. del t.: Farber y Patterson plantean un símil entre la dicotomía "convencionalidad"/"sensualidad" y el contraste entre la exhuberancia "liberada" e iconoclasta del Soho neoyorquino y la monotonía de la cadena J. C. Penney, unos grandes almacenes especializados en productos *outlet*.

5. N. del t.: *Burgher* es el equivalente en alemán de "burgués", o más generalmente de un miembro de la clase media urbana.

6. N. del t.: Referencia al novelista y periodista norteamericano Theodore Dreiser.

fruta y verdura se ahoga metódica y mortalmente en alcohol) es una película luminosa e inventiva que es condenadamente clara acerca de sus propósitos y significados. La idea básica —la silenciosa presión de grupo que lleva a la gente a sobrellevar emociones y comportamientos convencionales, de tal manera que cada momento queda comprometido y descolorido— jamás ha sido precisada de forma tan sutil y constante. No es la historia lacrimógena de un marido oprimido y calzonazos, sino un duro retrato de los rituales de la clase media, *circa* 1972. La gente se toma turnos para ser malvada y explotadora en un juego de la silla de vencedor y víctima. Como en todas sus películas, Fassbinder lleva el melodrama hasta límites absurdos para mostrar cómo sus actitudes y emociones, puro cliché, descoloran las situaciones normales.

El mercader… es el trabajo de un iluminador medieval que domina la ornamentación visual, sugiriendo el más famoso de los libros ilustrados: *Las muy ricas horas del Duque de Berry*. Su gente radiante es observada de cerca por la cámara, en lo que siempre parece un momento álgido. La escena está vaciada de sombras, la iluminación intensa. Posee la ternura extática de Fra Angélico pero los arquetípicos personajes (la mujer avara, la generosa hermana, la inocente hija, la madre malvada y tacaña, un lisonjero cuñado) son interpretados por una tropa de actores-*hipsters* vívidamente dinámicos. Fassbinder se adhiere a la imagen frontal, en muchos sentidos como si se tratara de un fresco de Fra Angélico: un hombre vestido con una limpia y almidonada camisa azul y blanca comercia con peras verdes que llenan un carro rectangular, una tarea humilde congelada en una composición quieta y poco profunda. Este héroe derrotado vende sólo tres bolsas de peras durante la película.

Como un ladronzuelo tanteando la combinación de una caja fuerte, Fassbinder no cesa en sus intentos por hallar el código secreto de sus personajes, manipulando parsimoniosamente la lujuria de la esposa interpretada por Irm Hermann, o la compasión y frialdad de la hermana encarnada por Schygulla, que se alinea con el mercader en nombre de la integridad y en contra de su familia. La clara individualización y silueteado de cada personaje son emblemáticos del formalismo hermético de Fassbinder, incluso cuando cada personaje central se reserva un giro mayor. Una mujer que hasta el momento había sido toda constricción se expone súbitamente en toda su blanca extensión, siendo montada por detrás por un extraño cuya pequeña sonrisa se sostiene hasta que su significado queda grabado en tu cerebro.

Su visión dura-tierna se expresa mediante el ritual, sea la película una historia a lo *Muerte en Venecia* —*Las amargas lágrimas de Petra von Kant* (*Die bitteren Tränen der Petra von Kant*, 1972)— o un *Babbit*, de Sinclair Lewis, ido de la olla —*¿Por qué le da un ataque de locura al señor R.?* (*Warum läuft Herr R. Amok?*, 1970)—. Sea el evento filmado la hipócrita llamada de Petra, el pomposo aleccionamiento de Herr R. a su hijo, o el baile de Ali-Emmi que abre y cierra *Todos nos llamamos Ali*, estos rituales sirven para mantener el mundo en su lugar; otros rituales —las rondas de bebida de Hans y sus amigos— lo ponen todo patas arriba.

Esta ritualizada sintaxis puede esbozarse de la siguiente manera:

1. Fassbinder inserta violencia y tensión bajo una charla pasmosamente mundana en *El mercader…*: "Vaya Hans, qué éxito tienes ahora", o bajo una sensibilidad extrema en *Todos nos llamamos Ali*: "Emmi, tu no mujer vieja, tu corazón grande", o bajo el estilo palpitante de Susan Hayward en *Las amargas lágrimas…*: "No puedo vivir sin ella, no puedo soportarlo", mientras se retuerce sobre una alfombra de tejido rizado, abrazando una botella de Jack Daniels contra el pecho. También les grita a su hija y su madre: "¡Iros a casa, aburridas, no soporto teneros a la vista, quiero a Karin!".

2. La interpretación en *Las amargas lágrimas…* es fervientemente singular. Como en el teatro Noh, es protoartificial y siempre aspira a lo emblemático, unida aquí con el rico efecto de

una salchicha reventando su revestimiento. Petra y su asistente monosilábica, enfundadas en negros vestidos eduardianos, están en pie de guerra contra sus imágenes.

3. Del lloriqueo incesante de Petra, que dirige su carrera de modista desde su cama, a la ópera tensa y hablada de *Todos nos llamamos Ali*, impera el ensalmo musical. "Ven a casa, Hans, ven a casa", y él lanza una silla contra el cuerpo preparado de su mujer, medio escondida tras la puerta del *saloon*. La piel aporcelanada de Hermann, sus labios de rubí, su pelo espesamente rizado, poseen el mismo impacto icónico que su súplica. El equipo de actores al completo —el vendedor ambulante de Hirschmüller, la modista-heroína de Carstensen, la Emmi de Brigitte Mira— utilizan el lenguaje con el mismo propósito burlón, como en el pícaro fox-trot protagonizado por las dos mujeres vestidas de largo en *Las amargas lágrimas de Petra von Kant*. Bailando al son de *Oh Yes, I'm the Great Pretender*, nunca se miran la una a la otra, lo que apunta de nuevo a uno de los pilares del imaginario de Fassbinder: las luchas de poder como guerras incesantes.

4. Fassbinder y Kurt Raab ("el diseño es realizado para mí por Raab, el tipo que interpreta a Herr R. Le digo lo que necesito; cada color es cuidadosamente meditado, cada imagen trabajada a fondo") son extraordinarios inventores de decorados que sugieren un cautiverio —mobiliario, *décor* y personajes parecen atrapados en el interior de una casa de muñecas—. El factor primordial de su sintaxis: la tensión entre los personajes y su diminuto entorno de casa de muñecas. La imagen de esposa-hijo-marido alrededor de una mesa comiendo mortadela y queso conforma una escena sacada de un libro de Beatrix Potter[7]; la gente es demasiado grande para una existencia minúscula y repetitiva.

5. Vestido y *décor*: cada personaje utiliza su propio tipo de ropa; Hans viste a cuadros, Erna viste como una heroína de Hawks, la asistente muda de Petra (interpretada por Irm Hermann como en una estudiada danza lenta) va siempre de negro, una criatura sepulcral cuya increíble escena final (empacando lentamente sus maniquís de madera y marchándose en un silencio tenso y prolongado) es un magnífico ejemplo de la lucha de poder entre dos personajes-deidades. Fassbinder es muy ecléctico: su gente posa como luces de navidad ante bellas paredes empapeladas, mezclando estilos y eras en un mismo *tableau*.

Un P. T. Barnum[8] que utiliza a trabajadores y limpiabotas como animadores, convirtiéndolos en objetos tan luminosos y exóticos como un candelabro, Fassbinder está por todas partes con su expolio juguetón. Ha tomado una serie de tácticas del melodrama de Sirk (extravagante iluminación; diseños de vestuario y *décor* que imprimen indeleblemente el estrato social de los personajes; paciencia con unos actores en torno a los cuales giran todos los elementos de la representación; fe en las historias de todo a cien y en los personajes de culebrón) y ha grapado el escabroso torbellino de Sirk sobre un estilo casi de cine mudo, puntuado con una lacónica irascibilidad no verbalizada. Encontramos un buen ejemplo en la seca negativa de Ali a la sensual proposición de una fulana: "Polla está rota". La economía visual de Bresson (las reacciones retardadas de la cámara y los actores, recostados en paredes, sosteniéndose en el pomo de una puerta, con la expresión adormilada) es reconvertida en prominentes rituales.

7. N. del t.: Beatrix Potter (1866–1943) fue una escritora e ilustradora británica de literatura infantil. También fue una activa naturalista. Su obra más celebre es *El cuento de Perico el conejo travieso* (1902).

8. N. del t.: Phineas Taylor Barnum (1810–1891) fue un empresario y artista circense estadounidense recordado por sus célebres engaños en el mundo del entretenimiento y por fundar el "Ringling Brothers and Barnum & Bailey Circus".

Tras todo lo dicho, lo cierto es que la intensa imagen sin sombras de Fassbinder no es como ninguna otra y sus películas se han instalado en el entorno del trabajador —sus casas, amoríos, relaciones de familia, el papel de las paredes, los pequeños adornos, el argot, la comida y bebida, la camaradería— como un tema viable para los años setenta. Sea el evento filmado un vendedor de fruta chillando escaleras abajo por su difunta esposa, o las fascistoides llamadas de negocios que transpiran en la enorme cama de metal en la que una diseñadora de moda come, trabaja y ama (siendo los únicos hombres a la vista los desnudos gigantes del mural situado detrás de la cama), la escena suele resolverse en un único plano, sin desarrollo; con lo cual la gruesa[9] determinación y la beligerancia directa de Fassbinder siempre golpea con más carne de la que esperas, te araña de forma grosera.

Una vecina entrometida observa malévolamente a Emmi, la mujer mayor, y a Ali, el negro apuesto, mientras suben las escaleras que llevan al apartamento de ella. En este típico *tableau*, un plano sin profundidad de campo —la vecina desenfocada, Emmi y Ali en foco—, sugiere que los tres, como todas las criaturas de Fassbinder, están atrapados en un móvil y doloroso juego de poder entre privilegiados y desamparados. La escena se halla dominada por agresivas decisiones acerca del *décor* y las motivaciones; la cámara, posicionada directamente tras el negro peinado con forma de casco de la vecina, fija a los amantes (Emmi-Ali) detrás de una malla de hierro ornamentada que remarca la posición de los interlocutores: una magistrada con mal gusto y dos mansos transgresores. El evento, metódicamente trabajado, despliega la radical mezcla de hostilidad y ornamento del cine de Fassbinder.

Sus estrategias indican a menudo un estudio del cine porno: cómo exponer una extensión de 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 Paris* (*Ultimo tango a Parigi*, 1972), de Bertolucci. El estilo lo es todo en estos *tableaux* contundentes y estáticos: demuestran un astuto conocimiento del espacio que debe haber entre la cándida sexualidad y la cámara, cuanta tonalidad chillona y artificial se necesita para dotar al acto de una cruda perversión. Fassbinder parece capaz de sumergirte en los licenciosos efectos de una película de los años treinta y, al mismo tiempo, mantener la escena en los setenta gracias al estilizado abandono de sus despiadadas féminas tentadoras: la plena lujuria de la larguirucha y esquelética *Hausfrau*[10] de Hermann, la mamada a Hans y, de forma particular, la perezosa y oportunista lesbiana a la que da vida Hanna Schygulla en *Las amargas lágrimas de Petra von Kant*. Camina con sus caderas sobresaliendo en una insinuación tan arrastrada como su forma de hablar. No hay nada más *kinky* que las escenas de sexo en las que aparece enfundada en un traje metálico de esclava.

Todos nos llamamos Ali: el matrimonio entre una mujer de la limpieza de sesenta años, viuda de un nazi, y una espléndida columna de músculo marroquí se pone en peligro porque Emmi no quiere cocinar cuscús para Ali. Dados todos los problemas posibles en los que podría incurrir una combinación marital como esta, el conflicto demuestra la perversidad de Fassbinder, que los separa por culpa de un maldito estofado de trigo. Emmi, que se vuelve chovinista y complaciente, le dice a su galán que se vaya a comer su cuscús

9. N. del t.: En el original, *saftig*, procedente del alemán "jugoso". Término utilizado popularmente para describir a alguien voluptuoso o que padece un ligero sobrepeso. Es un término común en la terminología yidish.

10. N. del t.: "Ama de casa" en alemán.

a otro sitio. La estructura circular evoluciona pendularmente entre el Pub Asphalt, frecuentado por clientela marroquí y chicas de pechos grandes, y el acogedor piso de Emmi, donde la pareja se ve sujeta a los incesantes prejuicios del empleado de la tienda de comestibles, el *maitre*, la bruja que patrulla la escalera, y el asqueroso y vago yerno bebecerveza (interpretado por el mismísimo *camp*-eón del gruñido: Rainer Werner F.). Esta interminable serie de pórticos ocupados por intolerantes sumos sacerdotes provoca que el estómago de Ali se desgarre. Fassbinder, que parece un jugador de blackjack de Las Vegas, sabe cómo conseguir el efecto que desea: convierte este dulce *sauerkraut*[11] en una fascinante película de doble filo.

En *¿Por qué le da un ataque de locura al señor R.?*, la luz es demoledora, el sonido de la gente hablando parece el de un viejo programa televisivo en su estridencia granular, y la trama desarrolla un catálogo preciso de comentarios acerca de la rutina diaria. Un delineante, Herr R., se mueve aburridamente por un tedio acompasado, hasta que una noche, mientras sus ojos vidriosos se posan en la televisión, y su esposa y una amigable vecina conversan al son del televisor, toma un candelabro de alabastro y mata a esposa-hijo-vecina. La mañana siguiente, sus dóciles colegas le encuentran colgado de un pasador en el baño de la oficina.

Escenas como la de dos colegas hablando sobre canciones escolares en un pequeño y encantador sofá parecen sacadas de las viñetas de un cómic: los Katzenjammers, Major Hoople[12]. Este colapso nervioso de un pequeño burgués presentado en toda su crudeza captura las reglas del juego de Fassbinder.

1. Humillación; diaria, hora a hora, en la tienda, en el desayuno, humillación por todas partes.
2. Los comerciantes de vida son tratados sin condescendencia o impaciencia.
3. Malestar físico y espiritual: la esencia de Fassbinder es un persistente malestar físico.

Así, Fassbinder tiene dos caras, la operística y la descarada —directa y chillona—. En su tránsito del bajo presupuesto y el cine de vanguardia hacia las grandes producciones financiadas por la televisión ("Soy un alemán que hace películas para el público alemán"), ha conservado su desprecio por el diálogo doblado (en estudio), manteniendo siempre sus premisas teatrales: unos pocos personajes interactuando en un espacio escénico; una estrategia que le permite articular una imagen plana y seguir utilizando el sonido directo. ¡Y vaya una imagen! Hace gala de la precisión de un pintor que trabaja con el espacio y el color: tiene un gran ojo pictórico (Mondrian con un pícaro giro *funk*), sabe cómo angular un cuerpo y también cuanta distancia es necesaria para accionar la representación. Sus películas navegan sobre una paleta de luz y color, una elegancia frontal y geométrica que debería despertar la envidia de cualquier pintor *hip*[13]. Algún día deberíamos poder ver las anteriores películas de Fassbinder, negras y granuladas —*Katzelmacher* (1969), *El soldado americano* (*Der amerikanische Soldat*, 1970), *Liebe ist kälter als der Tod* (*Love is Colder Than Death*, 1969)— que se han visto a este lado del Atlántico gracias únicamente a la defensa de Tom Ludly vía las proyecciones en The Archives[14]. •

11. N. del t.: "Chucrut" en alemán.

12. N. del t.: *The Katzenjammer Kids* es una tira cómica norteamericana creada por Rudolph Dirks que apareció en 1897 en el American Humorist, suplemento sabatino del New York Journal. Actualmente, es la tira cómica más antigua aún en publicación. Por su parte, el Major Hoople es el orondo protagonista de la tira cómica *Our Boarding House* (1921-1984), creada por Gene Ahern y distribuida por Newspaper Enterprise Association.

13. N. del t.: En el contexto cultural-artístico, lo *hip* hace referencia a "la última moda", aquello que "está en la onda".

14. N. del t.: Referencia al Anthology Film Archives, una sala de cine/archivo fílmico situado en el East Village de Manhattan, en Nueva York, y dedicado a la preservación y exhibición de cine experimental. Fue fundado en 1970 por Jonas Mekas, Stan Brakhage, P. Adams Sitney y Peter Kubelka.

Agee, más cerca de ti, mi viejo amigo (1965)[1]

Nearer My Agee to Thee (1965)

Manny Farber

La historia más triste del cine, desconocida para la mayoría de espectadores, implica la aparición de brutales críticos de cuadro de puntuación, encabezados por Susan Sontag y Andy Sarris, un extraño dúo, duro y suave —una Simone de Beauvoir y un Soupy Sales deshuesado— cuyos ingredientes especiales incluyen la desfachatez, la habilidad de convertir cualquier percepción en una ocurrencia o metáfora desfigurada, y la movilidad de una reina del sexo de Hollywood para estar allí donde se encuentre la acción. La versátil y ubicua señorita Sontag es especialmente sigilosa cuando se trata de asistir a reuniones influyentes, programas de debates o revistas, adueñándose del espectáculo con un tono impasible, un voz plana, y la seguridad de que su conocimiento sirve para todo (si la contrataran, aparecería en Vietnam).

Puede que estos escritores sean un misterio para el lector común, pero ya sea el uno o el otro, han iniciado o confirmado cada murmullo reciente en la escena americana: el *camp* como nuevo esteticismo basado en la distancia entre el arte y el público; el posicionamiento de Jean Luc Godard, una americano de imitación, en la cima de las películas artísticas modernas; y de Alfred Hitchcock, que es una especie de francófilo, en la cumbre de los filmes anteriores a la década de los 60. En especial, han tirado abajo las elecciones del crítico de los 40, un prospector que volvía siempre a cribar y escudriñaba bajo tierra en busca de la verdad y la vida subconsciente americana. Los paisajes americanos hechizaron a James Agee y sus camaradas, pero su mayor descubrimiento fue darle a las películas de Hollywood un sentido "corpuscular", en flujo contaste.

Sarris y su imitador, Peter Bogdanovich, han sugerido astutamente que el crítico americano en los 40 era un filisteo en comparación con aquellos de *Sight and Sound* y las revistas de cine francesas. El único problema con este hostigamiento a Agee y compañía consiste en que las sombrías condiciones de este arte de Hollywood ahora sobrevalorado, habían sido ya enunciadas hace tiempo con mucha exactitud por la columna de Otis Ferguson en *The New Republic*, y, en menor medida, por las propias columnas de Agee en *The Nation*. Agee, quien jamás se fijó en Robert Aldrich o Raoul Walsh y que apenas menciona a Howard Hawks, siempre está comprometido y enfocado hacia la película menos importante. Sarris, cuyo repetido reproche a la veterana crítica americana es que permanecía aislada, provinciana, enamorada de la gente pobre, y en contra de Hollywood, raramente se sitúa dentro el film. Usando afirmaciones axiomáticas, trabajando

1. En 1958 Manny Farber publicó un artículo en *The New Leader* con el título *Nearer My Agee to Thee*, que fue recogido en *Negative Space. Manny Farber on the Movies. Expanded edition* (1998). New York. Da Capo Press. El artículo que publicamos, aunque comparte el mismo título, es del todo distinto y fue escrito en 1965, y publicado en *Cavalier*, Diciembre de 1965, y aparece recopilado en: FARBER, Many (2009). *Farber on Film. The Complete Film Writings of Manny Farber*. POLITO, Robert (Ed.). New York. The Library of America. Con el fin de preservar el texto original no hemos cambiado los criterios tipográficos para adoptarlos a los de esta publicación. *Copyright © 2009 by The Estate of Manny Farber*. Agradecemos a Patricia Patterson la autorización para reproducir y traducir este artículo.

con párrafos cortos e incorporando un gusto de periodista francés, parece que se removiera a sí mismo, con voz exánime, de la película.

Una de las formas de expresión predilectas del nuevo crítico de pizarra es la construcción de un "por supuesto" que implica una autoridad inútil para los desafíos. "Por supuesto, todos los espías" en los primeros filmes de Hitchcock eran fascistas. Falso: los villanos de Cecil Parker y George Sanders no eran más que siniestros o profundamente malvados, e indefinidos en política y nacionalidad.

Godard es el moderno preferido del nuevo crítico. Tiene el mismo estilo ecléctico, que no te permite olvidar que pertenecen a un esteticismo selecto, aunque católico. En los más sagaces y extensos análisis cinematográficos de la señorita Sonta —sobre *Vivir su vida* (*Vivre sa vie,* Jean-Luc Godard, 1962)— el film es una obra "hermosa, perfecta", sin una sola referencia a la actuación, al escenario, o a cualquier otro aspecto de la imagen en movimiento.

El problema con esta nueva crítica, en su más hábil acierto (Miss Sontag) o sus inútiles y arrogantes ataques (Eugene Archer en *The Sunday Times*), es que parece escudriñar los problemas de la película, despersonalizándola a medida que avanza. Sarris puede eliminar una precisa desesperación salvaje (el banquero de Fredric March en *Los mejores años de nuestra vida* (*The Best Years of Our Lives*, William Wyler, 1946) simplemente haciendo una lista de otras actuaciones (el fallidamente amanerado Sam Spade de Bogart), acarreando en su voz la autoridad para la degradación de March. Cae en idéntico ilusionismo cuando concibe a Godard como un genio, pues todas las limitaciones de Godard desaparecen en una paradoja que culmina con un pensamiento tácito: ¿no es gracioso que Godard, el director más realista, sea auto-consciente?

Otro problema es que la nueva crítica —un genial combatiente, saltando en paracaídas hacia verdades ocultas, para dejar a otro un acertijo crítico por resolver— simplifica el pasado de Hollywood en el caos. En un breve párrafo de Richard Schickel, *El delator* (*The Informer*, John Ford, 1935), un film de embrollado ritmo y dicción irlandesa, mal iluminado como el primer Carol Reed, se vuelve "uno de los mejores films"—"de realismo incesante", el primer ejemplo del refugio de John Ford, genio rebelde y anti-estudio. *El delator* es un típico modelo Ford T: expresionismo alemán de los primeros filmes sonoros, transformado en "cinemático" haciendo que los hablantes realicen pequeñas caminatas hacia la nada; excepto por la sutileza de Joe Sawyer como un rudo irlandés, el realismo se cruza con los jerseys de cuello cisne de "*Irish mist*" vendidos en las tiendas en 1940, las cantinas y las escenas de muerte en la que los actores se mueven en agrupaciones y formaciones a lo Disney.

La idea de John Ford, un iconoclasta colando planos frente a su querido patrón, Darryl Zanuck, reorganiza brutalmente los hechos acerca de un convencionalista que se queda como una prenda sin usar dentro del estilo del estudio Fox. Ford terminó (*Centauros del desierto* [*The Searchers*, 1956]) haciendo una parodia, tristemente cómica y monumental, tipo Melville, de un modelo de película que el mismo ayudó a establecer junto a los dos Henrys, Hathaway y King. El estilo de este modelo, que favorece la organización, más expandida, profunda y turbulenta del ritmo de Zanuck (episódico, más veloz que el de MGM), su carácter (semejante a un globo Americana) y su espacio (Rockwell Kent exóticamente embellecido), fue precedido mucho antes por el inaguantable *El delator,* el lírico *El joven Lincoln* (*Young Mr Lincoln*, 1939), *Corazones indomables* (*Drums Along the Mohawk*, 1939) y la biografía de Mudd.

Lo irónico es que, mientras estos críticos destrozan el gusto prebélico de Agee, son descendientes directos suyos. Se han apoderado del efecto hipnótico y sin tensiones de su lenguaje, y su éxito como apostador (*Sierra de Teruel* [*L'Espoir*, André Malraux, 1939] al mismo nivel que Homero; *También somos seres humanos* [*Story*

of G.I.Joe, William Wellman**,** 1945] casi fuera de la vista debido a su grandeza) proporciona a estos críticos de cuadro de puntuación el coraje para apostar con cada palabra.

La crítica de Agee, en realidad, fue el comienzo de una importante desviación desde la persecución de la imagen hacia el estancamiento verbal. El gran defecto de Agee, evidente en el mortal aburrimiento, sin humor alguno, de las cartas colegiales dirigidas al Padre Flye, lo conduce a la exaltación del gran artisto tipo bardo. Paralizado por su maníaco deseo del oficio perfecto, Agee se concentró en su escritura hasta que ésta dominó sobre la crítica.

La monstruosa técnica se convirtió en el crítico, mientras que el gran cociente intelectual quedó encogido por las enrevesadas cosas que descubrió posibles mediante la pura habilidad. Usó una docena de mecanismos conocidos para inflar o desinflar a un actor o una película: no se muestra gran coraje en las escenas de amor de *El callejón de las almas perdidas* (*Nightmare Alley*, Edmund Goulding, 1947); bajo la maraña de cuestiones sensitivas que erroneámente podía decir sobre *El crepúsculo de los dioses* (*Sunset Boulevard*, 1950), Agee lleva consigo un chivo expiatorio del candor, lo honestamente cursi (los films de Billy Wilder) o lo honestamente arcaico (*Monsieur Verdoux* [Charles Chaplin, 1947]). Con el tiempo, el ejercicio de la crítica de Agee progresó hacia la simplificación, tomando al malicioso artista exactamente como él esperaba ser tomado, pero el oído para la escritura y el sentido del tiempo eran tales que suscitó miedo en el lector con sus arrogantes y omnipotentes decisiones en una prosa imbatible.

En la nueva crítica no tenemos una versión semi-profesional ni acelerada del lenguaje aditivo y sin tensiones de Agee, con sus flagrantes escaladas. Agee, en su máxima celebridad, es un simplificador imitando a un escritor fanáticamente objetivo que opera con toneladas de pasión: "La cara de Buster Keaton compite con la de Lincoln como uno de los primeros estereotipos americanos, era cautivador, bien parecido, casi hermoso, y aún irreductiblemente cómico". El rostro de Keaton tiene una cualidad francesa, como la famosa fotografía de *"Wheeping Frencham"* o Fernandel; está más cerca de ser una caricatura de la belleza, el cuerpo era cómico e importante para la comedia geométrica posicional, el rostro llegaba como el último toque de humor.

La gran historia de la crítica de cine es un serial en dos partes: la primera implica la persistencia de la crítica sentimentalizada, y mal leída, de Agee; y la segunda concierne la llegada al poder del clasificador Sarris-Sontag, capaces de empacar una gran autoridad en una sola subordinada. Como tantos eventos artísticos desdichados, la segunda manifestación podría no haber ocurrido si la escritura de Agee en *The Nation* hubiese sido correctamente valorada por lo que era: la primera crítica de cine en mostrar una decidida discrepancia entre las palabras del crítico y lo que de hecho sucedía en la película. •

Diciembre de 1965

Presentación de *Arte Termita contra Arte Elefante Blanco* y otros escritos sobre cine[1]

Introduction to *White Elephant Art vs. Termite Art* and Other Writings on Film

José Luis Guarner

Richard Schickel, uno de los más perspicaces críticos norteamericanos, ha dicho de Manny Farber: «Es el padre de todos nosotros». Otro de sus colegas, Dwight Macdonald, declara por su parte: «Manny Farber es un crítico de cine imposiblemente excéntrico cuyas andanadas poseen una molesta tendencia a dar en el blanco. Muchas veces estoy en desacuerdo con sus observaciones, pero siempre he aprendido de él».

En la doble vertiente que ofrecen de nuestro personaje, creo que ambos testimonios constituyen una excelente presentación de Manny Farber. Porque aunque los textos aquí recogidos se presentan a sí mismos, considero oportuno advertir que su autor no responde a la imagen del crítico "eminente", al menos tal como se entendía cuando la cultura cinematográfica era una prerrogativa europea —los cinéfilos españoles somos europeos, nos haga gracia o no— y se bebía en tan nobles publicaciones como *Cahiers du Cinéma*, *Positif*, *Cinema Nuovo*, *Bianco e Nero* o *Sight and Sound*, todas ellas hoy tan respetables —y casi tan penetradas de sabiduría— como *La Revista de Occidente*. No, Farber es más bien un *diletante*, un hombre de gusto al que le entusiasma el cine y que se divierte enormemente viendo películas. Y como suele ocurrir con los auténticos *dilettanti* es a la vez un francotirador cuyas incursiones causan estragos irreparables en los lugares comunes y la reputaciones establecidas.

Nacido en Arizona, neoyorkino de adopción, pintor, crítico de arte y profesor en la universidad de San Diego California, Farber escribe sobre cine desde el inicio de la década de los cuarenta. Sus textos se hallan dispersos en revistas de circulación limitada, cuando no nula, en Europa: *Commentary*, *Cavalier*, *The New Republic*, *The Nation*, *New Leader*, *Perspectives*, *Artforum* y, la más conocida, *Film Culture*. De ellos se han elegido diez, escritos entre 1952 y 1969[2], que permiten hacerse una idea clara de lo que los estrategas llamarían la Línea Farber. En ellos se revela que hace ya más de veinte años –cuando casi ningún crítico, a excepción de André Bazin, trabajaba en este sentido–, Farber sabía muy bien que la historia de una película no está en el argumento, sino en un rostro, un gesto, un conjunto de formas; dicho de otro modo, es capaz de valorar una obra cinematográfica en términos de estructura: espacio, forma, textura. Conducida con una lógica tan impertinente como rigurosa, esta valoración se formula a través de una prosa

1. Este artículo apareció como la introducción a los escritos de Farber que José Luis Guarner selección y tradujo en la edición: FARBER, MANNY (1970). *Arte Termita contra Arte Elefante Blanco y otros escritos sobre cine*. Barcelona: Anagrama.

2. Los diez artículos escogidos son: «Introducción: espacio negativo», «El Gimp» (1952), «Películas Underground» (1957), «Arte Termita contra Arte Elefante Blanco» (1962), «La decadencia del actor» (1963), «Los subversores» (1966), «Cine experimental» (1968), «Jean-Luc Godard» (1968), «Howard Hawks» (1969), «Luis Buñuel» (1969).

muy personal, zigzagueante, libre, precisa como un metrónomo, de un humor alegremente glacial y casi tan tajante como el sable de un samurai, que estalla sin cesar –fruto probable de su experiencia como pintor– en una peculiar arquitectura de metáforas visuales: preservar no ya su línea de pensamiento sino ese estilo verbal fuera de lo común ha sido mi constante preocupación al hacerme cargo de esta versión, que confío no traicione demasiado la brillantez del original. Por si esto fuera poco, Farber, peligroso precursor, ha sido también el primero en escribir con coherencia sobre el cine norteamericano (y no los entusiastas chicos de *Cahiers du Cinéma*, como nos imaginábamos): ha sido el primero en atacar a las vacas sagradas de Hollywood, coleccionistas de Oscars, denunciando sus procedimientos –el Gimp, que hoy día se sigue empleando sin misericordia, y que debería ser un término tan popular como el Camp y el Kitsch–; ha sido el primero en resaltar los méritos de las películas americanas de serie B, para las que acuñó el concepto underground, vulgarizado años más tarde para designar otras películas de índole muy distinta; ha sido el primero, en fin, en describir proféticamente los factores que, desde los años cuarenta, condicionan el fatal declive del cine de Hollywood, víctima de la Trascendencia y las Pretensiones Artísticas, en una palabra del Arte Elefante Blanco, por emplear la peculiarísima terminología farberiana. Dirigidas hacia el cine americano o europeo, sus observaciones son siempre agudas, desenvueltas –de una desenvoltura admirativa frente a valores tan consagrados como Godard, Hawks, Buñuel y otros que olvido, y que me temo erizará los cabellos a más de un cinéfilo amante del respeto y el escalafón–, así como divertidamente inteligentes, sin caer por ello en la pedantería y en la disertación doctoral que parece complacer a tantos críticos pretendidamente ilustres. Sus textos permiten hoy descubrir con sorpresa que los E.E.U.U., que siempre se distinguieron por su producción de cineastas fecundos, hayan producido también un crítico, cuyas reflexiones no consisten en el acostumbrado compendio de frases hechas y verdades a medias, sino que suscitan una constante provocación, un inagotable estímulo a la perspicacia. Espero que esta sorpresa resulte tan deleitosa para el lector como lo ha sido para mí. •

La termita acierta. La crítica subterránea de Manny Farber[1]

Termite Makes Right. The Subterranean Criticism of Manny Farber

Jim Hoberman

Ahora que *The New York Times* ha señalado a Manny Farber como el mejor pintor de naturalezas muertas de su generación, me parece un poco perverso desplazar el centro de atención a su crítica cinematográfica. Pero el hecho es que Farber, de 64 años de edad, es un artista-ensayista del nivel de Fernand Léger o Robert Smithson. Su escritura, publicada de manera intermitente en una peculiar variedad de revistas entre 1942 y 1977, combina la perspicacia histórica de Andrew Sarris y el *punch* verbal de Pauline Kael con un excéntrico individualismo que es completamente suyo.

Farber tiene el juicio visual más poderoso en la crítica de cine estadounidense. Jugando a dos bandas respecto a la cultura media, sus críticas están llenas de referencias a la pintura, la fotografía y el cómic. «Yo no entiendo por qué otros críticos no prestan más atención a lo que está pasando en las otras artes», dice. Al igual que los surrealistas, es aficionado a la destrucción de la continuidad narrativa mediante la elección de una película al azar, en trozos de quince minutos. En lo que se refiere a Farber, su apariencia es tan sorprendente como su método. Una frente y mandíbula prominentes connotan pugnacidad inteligente, mientras que el resto de sus características se agrupan en su cara para darle la apariencia estilizada de un amable personaje de Chester Gould. «Lo que en realidad parece – escribió el crítico Richard Thompson una vez– es un rey filósofo de todos los vagabundos en todas las *grindhouses* del mundo, llevando un mensaje prometeico para nosotros desde la cueva platónica de los programas triples.»

Parte de ese mensaje se plasma en un ensayo crucial de 1962 que apareció originalmente en *Film Culture* (el mismo número impresionante que también contiene «Notes on the Auteur Theory» de Sarris, «The Perfect Cinematic Appositenness of María Montez» de Jack Smith y la crónica de Kael sobre *Tirad sobre el pianista* [*Tirez sur le pianiste*, François Truffaut, 1960]). La contribución de Farber, «White Elephant Art vs. Termite Art», es la jeremiada más rompedora que he leído nunca. Su objetivo son películas infladas, sobrevaloradas, elogiadas, «ligadas al reino de la celebridad y la opu-lencia » – elementos *white elephant*, en los que el artista intenta «clavar al espectador en la pared y golpearle con toallas empapadas en arte y significado». Contra esta bestia (personificada por Antonioni, Truffaut y el entonces de moda Tony Richardson), Farber levanta la bandera roja del arte termita, una forma misteriosa que florece en los rincones oscuros donde «la antorcha de la cultura no brilla por ninguna parte». Las termitas de Farber incluyen periodistas, escritores de revistas

1. Originalmente publicado en el *Village Voice*, 20-26 de mayo, 1981. Agradecemos a Jim Hoberman que nos haya autorizado a publicar este artículo.

de poca monta, directores de serie B y artistas de cómic – profesionales intuitivos, inconscientes de sí mismos, que «no parecen mostrar ambición por la cultura de oropel, sino que se comprometen en una especie de empresa temerario-conservadora que no tiende a nada ni a ninguna parte». Aunque la interpreté a mi manera, la dicotomía elefante blanco/arte termita de Farber fue crucial para mí. Conseguí mi primer trabajo temporal como escritor regular en 1972 para un efímero sucesor del *East Village Other* conocido como el *New York Ace*, que operaba en un sótano fétido en West 16th Street. Bajo la rúbrica «Terminal de termitas», traté de encontrar una crítica cultural de inspiración farberiana capaz de ir y venir entre las películas de Brakhage y los anuncios de Coca-Cola. Después de unos cuantos artículos, el editor me pidió por favor que explicara mi «logo incomprensible» y la «teoría de arte de bichos» (una referencia que probablemente asoció a nuestras condiciones de trabajo). Compuse un homenaje a Farber que fluía a la perfección hacia un ataque de rabia contra elefantes blancos del momento como *2001, una odisea del espacio* (*2001: A Space Odissey*, Stanley Kubrick, 1968), *Performance* (Donald Cammell y Nicolas Roeg, 1970) y *El topo* (Alejandro Jodorowsky, 1970). Con este número, el *Ace* cerró.

En realidad, yo había tropezado con Farber unos años antes, en las páginas de *Film: An Anthology* de Dan Talbot, que incluía el ensayo de Farber de 1957 «Underground Films». Un duro himno a un cuadro entonces desconocido de directores de acción (Hawks, Walsh, Wellman, Mann, Karlson), «Underground Films» le tomó a Farber tres años para su escritura y fue pensado originalmente para la revista *Vogue*. Este emocionante, si bien taciturno, manifiesto no sólo anticipó los descubrimientos de los franceses, sino que valorizó audazmente el estilo y la puesta en escena de una película por encima de su trama. Las «baratijas de escaso atractivo» de Farber prosperaron precisamente por ese material que era de lo más trillado y pueril. Como de costumbre, los comparó a jugadores de baloncesto que hicieron su mejor tiro desde el peor ángulo de la cancha.

«Underground Films» contiene todos los atributos de Farber: el conocimiento de la cultura popular, la canonización de una forma periférica, la autoritaria jerga del pintor convertida en un estilo de prosa temperamental, graciosillo, barroco. (Lo único que falta es su marca de referencia a las pinceladas de «hormigueo persistente» de Cézanne.) Al igual que Raymond Chandler, Ben Hecht, o SJ Perelman –que en una ocasión escribió «De los expertos en rococó, dos de cada tres prefieren a Farber»–, Farber podía convertir el vernáculo americano en algo así como un *pretzel* salado. «Las películas del grupo de Hawks-Wellman son underground por más razones que el hecho de que el director esconda bajo la superficie los logros de su trabajo», escribió Farber con aprecio.

«El rudo cine de acción halla su hogar natural en cuevas: los cines lóbregos y congestionados que parecen tiendas de tatuaje reformadas y que se ubican junto a las terminales de autobús en las grandes ciudades. Esos cines proyectan películas de acción en lo que, a primera vista, se diría una atmósfera angustiosa de desaseada transitoriedad, sus copias parecen haber criado moho silvestre, y sus bandas sonoras padecen de hipo. El espectador contempla dos o tres películas de acción y se marcha sintiéndose como un parásito expulsado de una esponja gigante».

Fue sorprendente descubrir que Farber estaba publicando textos como éste cada mes para la última página de *Artforum*.

Releyendo los ensayos de Farber antes de la entrevista, lo que más me impactó fue lo reflexivos que son, lo mucho que describen su propio modus operandi. Cuando escribe que «un rasgo peculiar del arte termita-solitaria-hongo-musgo es el de avanzar siempre devorando sus propios confines y, tal vez sí, tal vez no, sólo deja a su paso las huellas de una actividad afanosa, diligente, desaliñada», podría estar prediciendo su propio desarrollo, la ocupación sucesiva de reinos dispares (la serie B, el cine estructural, el modernismo europeo) sin asentarse en ninguno de ellos. Cuando habla

del «rasgo importante del arte termita-hongo-ciempiés» como «una creación ambulatoria que constituye a la vez un acto de observar y un acto de estar en el mundo, un viaje en el cual el artista parece fagocitar al mismo tiempo la materia de su arte y el mundo circundante a través de una aprehensión horizontal», está reconociendo los rasgos de pintor que dan forma a sus críticas – el sentido del espacio como una sustancia maleable, la capacidad para el collage de datos brutos percibidos, la habilidad para mirar películas desde adentro hacia afuera.

Rebelde congénito, Farber nació en un pueblo de minas de cobre de Arizona a una milla de la frontera con México. Sus padres eran dueños de una mercería. Como estudiante se interesó por la pintura y el periodismo, pero se convirtió en un carpintero como alternativa a trabajar para la WPA. Al llegar a Nueva York a finales de los años 30, interceptó dos escenas intelectuales fundamentales: la gente de la *Partisan Review* y los futuros expresionistas abstractos. En 1942 sucedió a Otis Ferguson como crítico de cine de *The New Republic*, escribiendo en él y en su primo *The Nation*, asiduamente durante los siguientes 11 años. A veces, el latido de Farber incluía la crítica de arte también: «la línea [de Matisse] es tanto una genialidad como la brillantez oscura y despreocupada de Cary Grant. Con un rápido, seguro e ininterrumpido movimiento de la muñeca puede hacer más por el ombligo, el abdomen, el pecho y el pezón femeninos que nadie más desde el Sr. Maidenform». A pesar de sus apreciaciones extraordinariamente clarividentes sobre Tex Avery, Val Lewton, Sam Fuller, y *El enigma… de otro mundo* (*The Thing from Another World*, Christian Nyby, 1951), Farber fue eclipsado constantemente por su más famoso camarada, James Agee.

Al igual que un relevista veterano, Farber fue "traspasado" al *New Leader*. Entonces, después de abandonar la crítica regular para escribir sus obras de referencia –«Underground Films», el ácido «Hard Sell Cinema», «White Elephant Art vs. Termite Art»– firmó como crítico de cine para una revista erótica de segunda línea, *Cavalier*. (De acuerdo con Greg Ford, quien ayudó a montar a Farber su antología, *Negative Space*, Farber nunca se molestó en guardar estas piezas, que luego tuvieron que ser recuperadas de tiendas de revistas antiguas de Times Square.) Cuando Farber se marchó abruptamente para *Artforum* a finales de 1966, el cambio de perspectiva fue más complejo que un simple movimiento del ambiente intelectual de la calle 42 al de la calle 57.

Podría decirse que Farber hizo sus mejores escritos en sus tres años en *Artforum*: una mezcla astuta de apreciaciones de carreras (Hawks, Fuller, Siegel), reseñas acertadas y los informes concisos sobre diversos festivales de cine de Nueva York. Por otra parte, empujó su estética de termitas hacia un nuevo territorio, revelando un entusiasmo no sólo por Jean-Luc Godard, sino también por las películas estructurales de Michael Snow, Ernie Gehr y Ken Jacobs. Su afinidad por este último grupo también puede ser un factor más del ojo pictórico de Farber, pero él atribuye a su esposa y colaboradora, la pintora Patricia Patterson, el dirigir la expedición hacia la vanguardia. La última fase de Farber como crítico regular fue en 1975 después de que él y Patterson consiguieran puestos de enseñanza en la Universidad de California en San Diego, donde todavía viven. Durante siete números, los Farbers trabajaron para la revista *City* de Francis Ford Coppola, llenándola de exhortativas reseñas de los modernistas europeos (Fassbinder, Herzog, Duras, los Straub, Rivette, Akerman) que fue luego enseñando. «Duras debería dirigir una historia del agente de la Continental –afirma–, dos escritores monosilábicos gruñones».

Farber no es reticente a la conversación, simplemente discreto. Mide sus palabras, pasa mucho tiempo escuchando y hace tantas preguntas como yo le hago a él. ¿Cómo era la nueva película de Michael Snow? ¿Qué pienso de Herzog? ¿A qué universidad fui? La entrevista se transforma rápidamente en una discusión. Entre los temas está el declive de Fassbinder de arte termita a un completo elefante blanco

(«El bajo presupuesto ayudó mucho: ahora está sobreproducido»). Farber y Patterson fueron de los primeros críticos estadounidenses en descubrir a Fassbinder. Pudieron ver *El mercader de las cuatro estaciones* (*Händler der vier Jahreszeiten*, 1971) en el Festival de Cine de Venecia en 1972, escribiendo en *Artforum* que era «el único antídoto para los pensamientos suicidas en el Gran Canal». Hollywood, opina Farber, «está siendo castrado, ya que no recibe ninguna ayuda de los inventos de gente como Snow, Rocha o Gehr. De alguna manera, está aislado de todas las aportaciones pictóricas de otros». Encontró *Toro salvaje* (*Raging Bull*, Martin Scorsese, 1980) «una película excelente técnicamente, pero demasiado narcisista y agresivamente ambiciosa». *Excalibur* (John Boorman, 1981)? «Horrible. Siempre pensé que Boorman tenía mejor ojo».

En este momento, Farber tiende a reducir su escritura, que considera un trabajo «insoportable». (La dificultad de Farber para cumplir con los plazos es legendaria. *Film Comment* todavía está esperando su pieza sobre la película de Hitler de Syberberg.) Farber prefiere hablar de sus pinturas – las vistas aéreas de cajas y piruletas dispersas de Milk Duds, patrones descentrados a través de una superficie de papel secante o las obras de las *Auteur Series*, que emplean las mismas perspectiva aérea y composiciones globales, así como una serie de objetos en miniatura en sugerentes formaciones jeroglíficas. («Me gusta el trabajo... *termitalizado*.») Los elementos de *Howard Hawks* y *A Dandy's Gesture* incluyen vías del ferrocarril y un tren de modelo, una lancha, un avión, un elefante, y lo que parecen ser restos de una barra de un bar de Hershey. Todos son más o menos del mismo tamaño. Inclinándose hacia fuera del lienzo en el borde inferior está la libreta de un reportero algo más grande, llena de notas garabateadas sobre *Scarface, el terror del hampa* (*Scarface*, Howard Hawks, 1932) y *Luna nueva* (*His Girl Friday*, Howard Hawks, 1940).

Las *Auteur Series* incluyen pinturas sobre Preston Sturges, Anthony Mann y Marguerite Duras. Farber me dice que está trabajando actualmente en William Wellman y Luis Buñuel. Cada lienzo requiere mucho tiempo para ser acabado. «Ya no voy a ver películas tan asiduamente», dice. «Pienso en ellas mientras estoy pintando». •

Prefacio a *Espacio negativo*[1]

Preface to *Negative Space*

Robert Walsh

Hace cuarenta años, justo tras el estreno de *Amarga victoria* (*Bitter Victory*, Nicholas Ray, 1957), Jean-Luc Godard hizo esta famosa declaración: «Había el teatro (Griffith), la poesía (Murnau), la pintura (Rossellini), la danza (Eisenstein), la música (Renoir). Pero desde ahora hay el cine». Todavía podemos escuchar la pausa dramática… «Y el cine es Nicholas Ray».

La crítica de cine es, por supuesto, Manny Farber.

Desde los inicios de su vida profesional, como novel crítico de cine y arte para *The New Republic,* en 1942, su prosa mostró un humor y una vivacidad omnipresentes, un compromiso incesante y una complejidad sin quiebra. Tenía un ojo y un oído excepcionales para detectar y exponer cualquier cliché, cada detalle vagamente sentimental, y cualquier tipo de artificios. Ignoraba casi por los completo los aspectos a los que sus colegas más tradicionales se aferraban –la trama, la psicología con una P mayúscula, el "desarrollo" de los caracteres-, porque los consideraba meras boyas y no unas anclas, tal como ellos creían. Sin embargo, un vistazo sobre su trabajo revela una fina apreciación de los actores, y a un hombre que concedía una atención sutil al lenguaje corporal, la fisionomía u otras manifestaciones de uno mismo.

Farber tenía reputación, en particular entre los intelectuales de Nueva York de la posguerra, de ser un espectador muy perspicaz, un estilista brillante y original, y un crítico intransigente, pero generoso (además de ser un pintor de vanguardia). Pero antes de que se publicara su selección de artículos fugitivos en *Espacio negativo*, a partir de una carrera de casi treinta años, si se quería estudiar las críticas de diario y los ensayos más extensos de Farber había que desempolvar los viejos números de *The Nation, The New Republic, The New Leader, Commentary, Artforum*, además de otros periódicos marginales. *Espacio negativo*, publicado por primera vez en 1971 y en esta edición de 1998 aumentado de modo significativo, ofreció a la mayoría de lectores la primera oportunidad de apreciar el alcance total y la evolución de sus escritos.

Durante muchos años y a su pesar, Farber había sido encasillado como el heraldo de las películas de serie B y del "film de acción viril". Fue ciertamente uno de los primeros en llamar la atención sobre la obra de cineastas tan diversos como Howard Hawks, Raoul Walsh (ningún parentesco conmigo), William Wellman, Samuel Fuller y Anthony Mann, en una que época en que eran prácticamente ignorados. A finales de los años 50 y principios de los 60, su reputación creció –o más bien se fosilizó- gracias a la publicación de artículos generales como *Cine subterráneo*, *Cine en el estómago*, *El arte termita contra el arte elefante blanco*. Pero, tal como muestra *Espacio negativo*, Farber ocupaba un terreno mucho más vasto de lo que se creía ordinariamente, manifestando ambiciones crítica todavía mayores.

1. Publicado originalmente en: Farber, Manny (1998). *Negative Space. Manny Farber on the Movies. Expanded edition*. New York. Da Capo Press. Agradecemos a Robert Walsh que nos haya autorizado a publicar este artículo.

En contraste con su temperamento, que le empujaba más bien a avanzar paso a paso guardando sin cesar sus espaldas, los artículos de Manny Farber atraen y seducen al lector desde la primera frase para ejercitarle sin descanso, agitando en ocasiones una bandera para señalar un rápido desvío, antes de embarcarle de nuevo en otras direcciones inesperadas, hasta desembocar en unas electrizantes palabras conclusivas. Farber sabe pasar mediante una suave transición del breve análisis sociológico al estudio espacial y el juego de palabras sobre las baratijas familiares en una habitación, dentro del curso sinuoso de una sola frase. Sin duda, llegó a ser más conocido por su definición y defensa del «arte termita» –una expresión que aplicó a todos los filmes sin pretensiones que cruzan su galería sin otra preocupación que «avanzar siempre devorando sus propios confines»- en oposición al «arte elefante blanco», artificiosamente cargado de simbolismo y «significado». Con frecuencia elogiaba al «artista anónimo, aparentemente temerosos de la aplicación, hipocresía, jactancia y falsa sabiduría que se dan en el arte serio», destacando «la menos seria de las películas *underground*, cuyo carácter seco y anguloso es fruto de la modestia de un director que actúa hábilmente lejos del dique del argumento».

De hecho, Farber fue un defensor persuasivo de películas de las cuales utilizaba los nombres de los directores como una especie de taquigrafía para describir redes complejas de relaciones creativas, por lo que a veces se le confundió con un fundamentalista que adoraba a algunos autores mal conocidos. *Espacio negativo* no permite duda alguna: esta interpretación de su sensibilidad y su estética es errónea y muy estrecha. Puesto que Farber siempre fue, y más con el tiempo, consciente de que los filmes son obras compuestas en las que se colabora en cada etapa. En un artículo titulado *Los subversores*, escribió: «Un día alguien va a hacer una película que sea el equivalente de un cuadro de Jackson Pollock, una película que pueda ser verdaderamente recordada por el efecto que produzca, certificable como la creación de una sola y exclusiva persona. Hasta que este milagro ocurra, el gran intento de la crítica de los años sesenta por introducir algo de orden y perspectiva en la historia del cine –creando un Louvre de grandes películas, y especificando el único responsable de cada una de ellas- está condenado al fracaso por causa de la naturaleza subversiva del medio: la vitalidad instantánea que una escena, un actor o un técnico pueden inyectar en el grano de la película. […] Uno de los placeres del cinéfilo consiste en imaginar que lo que se atribuye a Hawks puede ser obra de Jules Furthman, que detrás de una película de Godard está la ominosa silueta de Raoul Coutard, y que, cuando la gente habla del categórico y sofisticado cinismo, "peculiarmente americano", de Bogart, a lo que se refieren realmente es a lo que aportaban Ida Lupino, Ward Bond o incluso Stephen Fetchit, acreditados e inconfundibles ladrones de escenas».

Fue su sensibilidad a las impurezas lo que hizo de Farber un crítico extraordinariamente perspicaz para identificar las huellas de una persona en un film, allá donde se manifestaran, y una especie de vidente capaz de discernir con claridad las relaciones entre un film y su época histórica.

Farber también ha sido considerado un "cascarrabias", pero su estilo presuntamente "gruñón" es signo de otra cosa: una reacción inmediata, un deseo de precisión, y una invitación al diálogo. Incluso si puede parecer "dogmático", "intensamente personal", "excéntrico" –todos los adjetivos con que lo calificaron-, en un sentido estricto, la primera persona está casi ausente en su prosa. Cualquier cosa menos privada, su voz de crítico está llena de personalidad y de "toma de postura", pero no exactamente la del propio hombre. A medida que su sofisticado ojo de pintor comenzó a hacerse cargo de su don para la burla astuta y cáustica, su escritura se hizo más y más densa sin sacrificar, no obstante, su ligereza y velocidad: era el resultado simplemente de su inveterado hábito de ver y rever sin cesar una película, de reconsiderarla cada vez, de su deseo de superar las reacciones estrictamente personales en beneficio de perspectivas plurales, y del hecho de que, según su propia confesión, «era incapaz de escribir nada sin amontonar una extraordinaria

cantidad de borradores». Todos estos factores contribuyeron a forjar una crítica que sólo toma las reacciones iniciales de su autor como una rampa de lanzamiento; la obra publicada es resultado entonces de autocríticas rigurosas y de reflexiones sin fin, la prueba de fuego.

Dentro de este crisol, Farber formó un estilo cuyo vocabulario prodigioso, la sintaxis flexible y el pulso frenético se armonizan exquisitamente a las diversas fenomenologías del proceso artístico (sobre todo a los flujos momentáneos de la filmación). Ninguno crítico, ni siquiera Godard, ha tenido una comprensión más desarrollada de una película como c*omposición* móvil, mándala giratorio de sonidos e imágenes dialogando los unos con los otros y con el espectador. Tal vez debido a su relación con amigos contenciosos del mundo literario y artístico -James Agee, Jackson Pollock, Walker Evans, Clement Greenberg- y, sin duda, porque se ganó la vida como carpintero durante muchos años, procedió a examinar cada film como un conjunto abierto de campos superpuestos, lo que alentó un estilo que amaba los catálogos borgesianos de detalles reveladores, y le condujo a dar una importancia primordial a las diversas variedades de espacios fílmicos. En los años setenta, comenzó a considerar el espacio como «la más dramática entidad estilística, de Giotto a Noland, de *Intolerancia* (*Intolerance*, David Wark Griffith, 1916) a *Weekend* (Jean-Luc Godard, 1967)».

Siempre «loco por el proceso» -según su expresión-, Farber parece haberse entrenado para detectar, como al microscopio y al ralentí, las contradicciones en el interior del conjunto fílmico, los defectos del guión o las fricciones en las interpretaciones de los actores en una secuencia, incluso en un solo plano, y captando hasta qué punto un film, sobre todo cuando es bueno, tiende precisamente a ser y cargarse de tiempo, impregnado de su presente histórico. En el curso de los años, este creciente sentimiento le empujó a explorar más profundamente lo que Donald Phelps denomina la «extensión» y que Farber designó luego como «continuación» (un artículo de Phelps, bastante corto pero profético, reimpreso en su libro de 1969, *Covering Ground: Essays for Now*, sigue siendo la mejor introducción al trabajo de Farber como escritor y artista). Sólo se puede comprender la significación del término «continuación» observando la prosa de Farber en acción, apreciando en sus ensayos las perspectivas y voces superpuestas a modo de collages, y descubriendo las indicaciones que dio a Richard Thompson en la soberbia entrevista que cierra este libro.

Casi todo el trabajo de Farber durante su carrera, que se extiende a lo largo de más de cincuenta y cinco años –y que comprende la crítica de arte y de cine, sus reputados cursos de cine en la Universidad de California en San Diego, y sobre todo la pintura que empezó tras mudarse al sur de California, poco antes de la publicación de *Espacio negativo*- insiste en la polifonía. Comenzó muy pronto a desbrozar este camino y siempre ha dialogado de manera dinámica e incluso no verbalizada con otros escritores, críticos y artistas, confrontando sus percepciones con las de ellos, interrogándose e incorporando sus lenguajes y sus técnicas, y utilizándolas para situar y asentar su propia posición. Sin duda se trata de una de las razones por la que nunca ha focalizado únicamente en las películas de un país, un género o una época, en vez de proseguir sus búsquedas.

El lugar que alcanzó –a años luz de su punto de partida- nadie lo habría predicho, incluso si se apasionaba regularmente por los inconformistas y las actitudes radicales. Ya en 1957 escribió: «Las obras más distintivas de los últimos treinta años hay que encontrarlas estudiando a los artistas más inciertos, suicidas, intransigentes e indirectos». Los años sesenta y setenta fueron una época particularmente fértil para él, una época de cine para la que estaba mejor preparado que la mayoría de sus compañeros. Se elevó a la altura de los desafíos de Godard, Snow, Scorsese y del nuevo cine alemán (sin olvidar todas las obras que descubrió en los diversos festivales y en el Pacific Film Archive) redefiniendo los objetivos y las estrategias de su crítica y definiendo la «continuidad» en el interior de su práctica.

En 1966, Patricia Patterson, artista y profesora, con la que Farber se casó diez años más tarde, empezó a colaborar con él de manera informal. Aunque permaneciendo de entrada en la sombra, ejercerá una influencia cada vez más evidente en los artículos publicados por Farber en *Artforum* a fines de los años sesenta, y después en los ensayos que publicó en *City*, la efímera revista de Francis Ford Coppola, y en *Film Comment*. Además de un índice exhaustivo, esta versión aumentada de *Espacio negativo* incluye ocho textos publicados después de la edición original, casi todos explícitamente co-firmados con ella. En su entrevista con Thompson, Farber especificó un poco la aportación de Patricia Patterson a su crítica en común: «Patricia tiene una oreja fotográfica; se acuerda de los diálogos de una película. Se opone con fiereza a los juicios personales mordaces, a la identificación de una película con una sola cosa o periodo. No soporta los juicios de valor. ¿Con qué los reemplaza? Con poner el film en relación a otras fuentes, encontrar la intriga, la idea que se esconde detrás del film, y formular la idea abstracta. Pone todo esto en su escritura y elimina cualquier sentencia tajante».

Después de que Patterson conceda que es un «poco más escrupulosa» y «más dubitativa a la hora de formular una declaración definitiva… diciendo siempre, "esto no es del todo cierto", o "esto no es justo" o "mira esto desde otro ángulo"», Farber explica: «Ella es incapaz de desembarazarse de sus escrúpulos. Discutimos fieramente por la menor frase escrita». Estas disputas, incluso si son esenciales en la producción de sus textos, dejan pocas trazos en estos artículos, salvo por la inusual variedad de texturas y la inevitable impresión de que las pujas han aumentado y que quedan muchas cosas por decir. Escuchamos de nuevo una voz crítica personal, que ni es la de Farber ni la de Patterson, sino una mezcla sin precedentes.

«No puedo imaginar una forma artística más perfecta, una carrera más perfecta que la crítica», dijo Farber a Thompson al final de su conversación en 1977. «No puedo imaginar una actividad más valiosa y siempre lo he sentido de esta manera». Sin embargo, tan solo pocos meses después, los dos cómplices publicaron la que sería su última colaboración crítica, *Cocina sin Kitsch*, un texto sobre *Jeanne Dielman, 23 quai du Commerce, 1080 Bruxelles* (Chantal Akerman, 1975). Farber impartió cursos de cine en la UCSD durante otro decenio aproximadamente, y después Patterson y él se implicaron con más fuerza en la pintura (Patterson realiza también instalaciones y obras *in situ*) que incluye con frecuencia textos en diversas formas. Su producción excepcional de los últimos veinte años marca quizás la obra más vívida, pero ignorada, que se puede ver en el mundo – una especie de consolación por su abandono de la arena de la crítica. Pero su pérdida de interés en el cine ha sido una pérdida incomparable para los estudios cinematográficos y para la crítica en general, así como para la prosa americana, porque Farber ha sido desde hace tiempo uno de los grandes escritores de su generación, y la contribución cada vez más rica de Patterson a su colaboración fue profunda, decisiva y liberadora. Quizás no tendremos jamás la ocasión de escuchar a Farber y Patterson hablar del cine que él enseñaba con inmensa pasión y cuidado escrupuloso (según un abanico sin precedentes: de Holywood y sus independientes internacionales hasta lo que se denomina vanguardia; de Griffith a Renoir, de Mizoguchi a Melville, de Sternberg a Duras, sin olvidar *Los asesinos de la luna de miel* (*The Honeymoon Killers*, Leonard Kastle, 1969) o, entre los filmes de los años ochenta, *Van Gogh* de Pialat (1990), por ejemplo –uno de sus filmes preferidos de los últimos años-, o los últimos Hou Hsiao-hsien, Sokurov y Marker), pero el lector puede hoy disfrutar de sus mejores textos en esta nueva edición de *Espacio negativo*. Este volumen es, en su conjunto, una preciosa compilación del «crítico más vivo, brillante y original que jamás ha producido este país», como escribió Susan Sontag. Los últimos textos y la entrevista con Farber y Patterson son los escritos más indispensables, sugestivos y, con suerte, de siembra futura, que tenemos sobre cine: un rico e inexplorado filón. •

Nueva York, Octubre de 1997
Para Richard Roud, 1929-1989

Otras carreteras, otras vías[1]

Other Roads, Other Tracks

Robert Polito

La crítica es muy importante, y difícil. No puedo pensar en nada mejor que una persona pueda hacer.

Manny Farber

«Uno de los hechos más importantes de la crítica es una evidencia», avanzó en una ocasión Manny Farber durante una entrevista. «Se basa en el lenguaje y las palabras. Existe, pues, el deseo de no detenerse: ¿qué significa una palabra, o una frase, o un párrafo, y adónde nos lleva? Conforme sigues el hilo del lenguaje, éste se vuelve más y más enredado y complejo. El deseo siempre es encontrar el fin. En cualquier pensamiento que pongas por escrito, estás buscando la verdad: ¿cuál es el hecho más creíble y dónde está el fin?».

«Es la idea de escribir sobre el film en un modo que sea fiel a cómo es la mente del cineasta», continuaba Farber. «Las cualidades del trabajo deberían influir en la estructura del texto. […] No creo que puedas ser lo suficientemente mimético».

La insistencia de Farber en la crítica como lenguaje –su insistencia, también, en que su lenguaje crítico derivaba de los detalles volátiles de las películas sobre las que escribía– lo convierte en el estilista más aventurero y original en El Dorado de la crítica cinematográfica estadounidense de mediados de siglo que abarca a Otis Ferguson, Robert Warshow, James Agee, Andrew Sarris, y Pauline Kael. A principios del siglo XXI, Farber también resulta el escritor cinematográfico con una influencia perdurable más profunda de esa distinguida generación. Las huellas provocativas del estilo de Farber se pueden rastrear en figuras contemporáneas tan variadas y persuasivas como Greil Marcus, Luc Sante, Geoffrey O'Brien, J. Hoberman, Jonathan Rosenbaum, Paul Schrader, Jonathan Crary, Ronnie Scheib, A. O. Scott, Meredith Brody, Jean-Pierre Gorin, Kent Jones, y Howard Hampton. Ya en 1963 Susan Sontag, en su ensayo *Contra la interpretación*, pedía «actos de crítica que proporcionasen una descripción realmente certera, aguda y cariñosa del aspecto de la obra de arte. Esto parece incluso más difícil de hacer que el análisis formal. Algunas de las críticas de cine de Manny Farber […] están entre los raros ejemplos de lo que quiero decir. Se trata de ensayos que revelan la superficie sensual del arte sin hacer el tonto en ella.» Recientemente, el novelista William Gibson especulaba que «si América fuese Japón, Farber ya hace tiempo que habría sido declarado un Tesoro Nacional». Como concluía Schrader: «En el principio era Manny Farber».

Farber on Film recoge por primera vez todas las investigaciones de Farber sobre cine, sus chispeantes incursiones como distinguido

1. Publicado originalmente en: FARBER, Manny (2009). *Farber on Film. The Complete Film Writings of Manny Farber*. POLITO, Robert (Ed.). New York. The Library of America. Agradecemos a Robert Polito que nos haya autorizado a publicar este artículo.

crítico, con frecuencia semanal o mensual, para *The New Republic, The Nation, Artforum, The New Leader, Cavalier,* y *City*, entre otras revistas, así como los textos de referencia de su único libro, *Negative Space* (1971, y reimpreso en una edición ampliada en 1998). Farber es legendario por sus ensayos feroces y serpenteantes que rehúyen los lugares comunes de la crítica cinematográfica, tales como la psicología de los personajes, la sinopsis del argumento, y las lecciones sociales. *Negative Space* se centra principalmente en las extensas interpretaciones de Farber a finales de los 50 y los 60, «The Gimp», «Hard-Sell Cinema», «Underground Films», y «White Elephant Art vs. Termite Art», reimprimiendo sólo una docena de columnas cinematográficas, completas o parciales, de *The Nation* (donde empezó como crítico en 1947, y publicó más de 65 textos sobre cine) y sólo una columna cinematográfica de *The New Republic* (donde empezó como crítico en 1942, y publicó casi 175 textos sobre cine). Lo maravillosa de estas primeras críticas es que sus columnas en *New Republic* y *Nation* funcionan como crítica tradicional y al mismo tiempo muestran la prosa innovadora de Farber, conforme elegantemente se centra en la interpretación, la trama e incluso el entretenimiento como valor, es decir, aquellos movimientos a los que sus ensayos monumentales se resisten. El presente volumen devuelve esos últimos ensayos a los momentos cinematográficos que los motivaron y los sostuvieron, y uno sus placeres es rastrear nociones frágiles como "arte termita" o "el gimp" o el "underground" a través de tres décadas. *Farber on Film* también recoge sus importantes textos cinematográficos posteriores a *Negative Space*, incluyendo sus miradas cruciales a Scorsese y Altman.

Farber y *Negative Space*

La ecuación de Farber nunca es simple. Esta frase es una variación de una línea de Samuel Beckett que he querido adaptar para un ensayo, crítica, biografía, incluso un poema, desde que leí la original en la facultad. Como frase de inicio para su primer libro, Beckett escribió: «La ecuación proustiana nunca es simple», y desde el comienzo quedé consolado por la promesa de una dificultad y un desconcierto persistentes, galopantes, tal vez eternos. Sin embargo, a lo largo de los años me he repetido esta frase, «La ecuación proustiana nunca es simple», en el ciego inicio de cada obstinado texto, y me he sentido alarmado por la combinación que hace Beckett de «proustiano» y «ecuación»: su abrupta yuxtaposición de la memoria involuntaria y el meticuloso trabajo a partir de cantidades y variables.

Nunca encontré un espacio para la frase porque la perplejidad que las seis palabras de Beckett generó en mi cabeza siempre terminaba exponiendo una falta de preparación y confianza, una ansiedad privada que rechazaba cruzarse con el problema en cuestión. Pero en el caso de muchas críticas y pinturas de Manny Farber, las rarezas introductorias, los embrollos, las crisis, las contradicciones, los callejones sin salida, las múltiples alternativas y las vistas divergentes se mueven en espirales sobre «cadenas de relaciones y conocimiento íntimo» (por citar su ensayo sobre Don Siegel) hacia misterios todavía más enmarañados e intrincados; siguiendo a Beckett sobre Proust, la ecuación de Farber crea «un patrón de disonancia sostenido, poderoso y realista» (por citar su ensayo sobre Preston Sturges) que insiste en insinuar lo personal empapado en el tiempo y lo sensual junto a lo abstractamente intelectual, formal y conceptual.

Durante buena parte de su vida como escritor, Farber fue etiquetado como un mero defensor de filmes de acción y películas de serie B – como si no fuera suficiente distinción haber sido el primer crítico americano en efectuar serias apreciaciones de Howard Hawks, Samuel Fuller, William Wellman, Raoul Walsh y Anthony Mann. Sin embargo, Farber se resistió a muchas películas de cine negro de los 40 que consideraba pomposas y manieristas – «En los dos últimos años, una película tras otra nos han ofrecido iluminaciones apagadas», se quejaba en 1952, «perspectivas más bien planas, pantomimas excéntricas, acciones ominosamente cronometradas y voces que suenan a hueco». Farber también fue de los primeros críticos en escribir

sobre Rainer Werner Fassbinder, o en defender a Werner Herzog, y un exponente de directores tan experimentales como Michael Snow, George Kuchar, Andy Warhol y Chantal Akerman. El crítico de cine del *Village Voice*, Jim Hoberman, me dijo que tras descubrir a Farber en la facultad quedó «sorprendido por lo ecléctico que Farber era y lo diversas que eran sus referencias. Yo no estaba tan interesado en las películas comerciales: me interesaban las películas underground, la Nouvelle Vague y los filmes de serie B. Podía leer a Andrew Sarris, a Kael, pero sentía que ellos operaban desde una perspectiva diferente, mientras que Farber me parecía un mayor intelecto». Tal como Hoberman bromeó en la introducción a su colección *Vulgar Modernism*, Farber jugaba «a dos bandas respecto a la cultura media».

Sin embargo, la notoriedad de Farber como crítico de cine reside en gran medida en sus vapuleos impregnados de serie B, y frenéticos, de los 50 y 60 – «The Gimp» (para *Commentary,* 1952), «Underground Films» (también para *Commentary*, 1957), «Hard-Sell Cinema» (para *Perspectives*, 1957), y particularmente «White Elephant Art vs. Termite Art» (para *Film Culture*, 1962). El ensayo de la termita/elefante blanco destituyó «el arte de la obra maestra, reminiscente de esos humitores tabaco esmaltados y esos caballitos de madera que se compraban en las subastas elefante blanco de hace unos décadas». Los directores elefantes blancos «hinchan cada situación y cada personaje como una afable cámara de neumáticos con detalles agradecidos y untuosa compasión» o «clavan al espectador a la pared y le golpean con toallas empapadas en arte y significado». Farber en cambio siguió al artista termita: «vulgar, pródigo, obstinadamente hermético, y producir arte que no sirve para nada sin preocuparse del resultado». El arte termita (o «arte termita-hongo-ciempiés», tal como también lo embotelló) es «un acto de observar y un acto de estar en el mundo, un viaje en el cual el artista parece fagocitar al mismo tiempo la materia de su arte y el mundo circundante a través de una aprehensión horizontal». Contra la «búsqueda de […] continuidad, armonía» del elefante blanco, el arte termita principalmente es inherente a momentos – «unos pocos relámpagos vibrantes y ásperos» en una pintura de Cézanne «surgen cuando se abandona a lo que él llama su "pequeña sensación"»; «un sentido *beat* de cómo hay que sentarse en una silla reclinada contra la pared» que tiene John Wayne en *El hombre que mató a Liberty Valance* (*The Man Who Shot Liberty Balance*, John Ford, 1962); y «una imagen inolvidablemente osada» en *Los mocosos* (*Les mistons*, François Truffaut, 1957), «los chicos que huelen el sillín de la bicicleta que la muchacha acaba de montar, en la típica línea del arte voyeurístico-pornográfico».

La atención de Farber a detalles y gestos vivificantes antes que a la obra de arte incrustada me recuerda a Robert Frost en su entrevista en el *Paris Review*. «En definitiva se trata de actuación y destreza y proezas de asociación», afirmaba Frost de sus poemas. «Por qué los críticos no hablan de estas cosas – ¿qué proeza fue girar eso de ese modo, y qué proeza fue recordar eso, acordarse de eso por esto?». Farber personalizó de forma similar su división termita/elefante blanco para la introducción de *Negative Space*: «La razón primordial de esas dos categorías es la de que todos los directores que me gustan […] militan en el campo termita, y nadie resalta en ellos las cualidades que me encantan». Como artistas termita señaló una variedad de pintores, escritores, fotógrafos, productores, y actores, que incluía a Laurel y Hardy, Otis Ferguson, Walker Evans, Val Lewton, Clarence Williams, J. R. Williams, Weldon Kees, Margie Israel, Isaac Rosenfeld, a veces a James Agee, y a directores de cine como Howard Hawks, Raoul Walsh, William Wellman, Samuel Fuller, Anthony Mann, y Preston Sturges.

Farber publicó su último ensayo sobre cine, «Beyond the New Wave: Kitchen Without Kitsch», en *Film Comment*, en 1977, pocos años después de trasladarse de Nueva York a San Diego con su mujer, la artista Patricia Patterson, para pintar y enseñar cine y pintura en la University of California. De entre sus razones para abandonar la crítica, tal como me contó: «Ya no quiero ser

visto como el crítico de cine que también pinta». En Nueva York, Farber viajó entre la generación de escritores y críticos de Nueva York de finales de los 30, muchos de ellos alineados con la *Partisan Review* – Clement Greenberg, Agee, Saul Bellow, Jean Stafford, Mary McCarthy, Kees, y Ferguson, entre otros. Por sus críticas y ensayos para *The New Republic, The Nation, Time, Commentary, Commonweal, The New Leader*, *Cavalier, Artforum*, y *City*, Farber manifestó abiertas y perdurables afinidades particularmente con Ferguson, Agee y Greenberg. Sin embargo su aproximación a la escritura en sí no podría ser más divergente, incongruente, inconformista, perversa. Donde Greenberg aspiraba a lo que podría señalarse como una lucidez fastidiosa, incluso cuando trazaba la destrucción de la representación, y Ferguson y Agee ofrecían variaciones personales sobre el lirismo conversacional –Ferguson tendiendo hacia el jazz de los 20, Agee inclinándose hacia la rapsodia– Farber es quizás el único crítico estadounidense de la modernidad que escribe como un moderno. Emergió como el más audaz y el más literario de los críticos de arte de los 40 y 50 moviéndose por tangentes casi estridentemente antiliterarias. Farber avanzó una prosa topográfica que aspiraba a la moda-termita a través de la fragmentación, la parodia, las alusiones, los focos múltiples, y estilos discrepantes para dialogar con los espacios formales de las nuevas películas y pinturas que él admiraba.

En una ocasión, Farber describió su estilo de prosa como «una lucha por permanecer fiel a la transitoria y multisugestiva complicación de una imagen fílmica y/o un espacio negativo». Ningún otro crítico de cine ha escrito de forma tan inventiva o flexible desde dentro del momento de una película. Su escritura puede parecer compuesta exclusivamente de digresiones desde un centro ausente. Uno de sus movimientos recurrentes es una atrevida calificación de una calificación, en una secuencia de vívidos reposicionamientos. Sus estrategias mezclan la autosospecha, la retractación, la digresión y la persistencia testaruda, así que Farber (una vez más a lo Beckett) con frecuencia procede como si se rindiera y continuara simultáneamente. Raramente hay panorámicas introductorias o resúmenes concluyentes; en particular sus últimas críticas desdeñan los resúmenes de la trama y puede ser que ni siquiera mencionen el nombre del director del filme, y las transiciones parecen intercambiables *con non sequiturs*. Juegos de palabras, bromas, listas, metáforas serpentinas y redes de alusiones reemplazan los argumentos. Farber torna los nombres en verbos (Hawks, escribe, «paisajea la acción») y sostiene sartas de adjetivos divergentes, tal vez irreconciliables, de tal manera que el elogio puede parecer inseparable de la censura. *Sed de mal* (*Touch of Evil*, 1958), escribe, es «la mejor película del más rancio período intermedio de Welles». Lanzará epigramas quisquillosos – «Huston es incapaz de admitir la posibilidad de que todo caballero sea en el fondo un asesino, prefiriendo en cambio la hipótesis de que todo asesino sea en el fondo un caballero», Sus frases deslumbrarán a través de capas de desenvoltura y atractivo:

«Lo que es tan lírico del final [de *The Lineup*, de Don Siegel, 1958], en el Sutro Museum de San Francisco, son las composiciones de estampa japonesa, la luz de última hora de la tarde, el provecho sacado de los largos vestíbulos, escaleras de varios niveles, en el edificio de un palacio de cristal barroco y elegante con una pista de patinaje sobre hielo descubierta, un museo náutico y ventanas frente al mar con llamativos peñascos».

Pero Farber *qua* Farber típicamente llega a una especie de poesía furtiva: no "lírica", o tradicionalmente poética, sino original y sorprendente. Este es Farber sobre *Cómo gané la guerra* (*How I Won the War*, Richard Lester, 1967): «En sus mejores momentos, tiene la irascibilidad y asquerosidad de arrastrarse por el suelo, como si la guerra contra el fascismo fuera atisbada por una lombriz de dibujos en una letrina en un falso rancho de palurdos en algún lugar de las Carolinas». O aquí invoca las salas "underground" a lo largo de la calle 42 de Manhattan en los 50:

«El rudo cine de acción halla su hogar natural en cuevas: los cines lóbregos y congestionados que parecen tiendas de tatuaje reformadas y que se ubican junto a las terminales de autobús en las

grandes ciudades. Esos cines proyectan películas de acción en lo que, a primera vista, se diría una atmósfera angustiosa de desaseada transitoriedad, sus copias parecen haber criado moho silvestre, y sus bandas sonoras padecen de hipo. El espectador contempla dos o tres películas de acción y se marcha sintiéndose como un parásito expulsado de una esponja gigante».

Muchos de estos aspectos literarios se exponen en el magnífico texto de Farber sobre Hawks, publicado originalmente en *Artforum* en 1969. El ensayo no maneja ni un prefacio de bienvenida ni una conclusión solucionadora: el principio y el final son de una astuta brusquedad. Los primeros cuatro párrafos largos componen una lista, o una alineación – una película de Hawks para cada párrafo, en la que Farber le sitúa dentro de un vasto complejo alusivo – las pinturas religiosas de Piero, la composición cubista, Breughel, F. Scott y Zelda Fitzgerald, Tolkien, Muybridge, Walker Evans, y Robert Frank; casi una especie de collage de apropiación alusiva. Muchas frases describen la propia práctica de escritura de Farber y anticipan las superficies complejas y enredadas de sus futuras pinturas: «preocupación secreta por las conexiones», «acumula detalles con un dinamismo cuyo ritmo es imposible seguir», «cada uno chocando con el otro en una interacción sin fin», «muchas tramas están entrelazadas», «cuyo objetivo es la subyugación, la sumisión del interlocutor», «humor intrincadamente trabado», «la ingenuidad de su pragmática ingeniería», y «la geografía del gesto». Y, raro en la prosa de Farber, hay una explícita referencia autobiográfica – al pueblo fronterizo donde nació. Según escribe, el puerto de mar de *Sólo los ángeles tienen alas* (*Only Angels Have Wings*, 1939) podría ser bueno para una producción de instituto en Douglas, Arizona.

Farber antes de *Negative Space*

No piensas necesariamente en Manny Farber como tu *Baedeker* de los matices y las estridencias de las interpretaciones que hacen de pilar en el cine americano, o como un manitas del resumen conciso de la trama que se desenrosca en una diestra crítica de cine, ni lo asocias con las recomendaciones al público y palabras como "maravilloso", "sensible", "conmovedor" y "brillante". Particularmente no piensas en Farber de esta manera si tu experiencia de su escritura se restringe a *Negative Space*. Pero considera tres breves e ilustrativos momentos de sus columnas de cine, que fueron numerosas e incluso semanales en los 40 y 50.

Este es Farber sobre Frank Sinatra y compañía en *De aquí a la eternidad* (*From Here to Eternity*, Fred Zinnemann, 1953) para *The Nation*, 29 de agosto de 1953:

«Las coronas de laurel deberían dárselas a un actor que ni tan siquiera está en la película, Marlon Brando, y a una persona desconocida que fue la primera en decidir usar a Frank Sinatra y a Donna Reed en los amargos papeles de Maggio, un duro soldadito italoamericano, y de Lorene, una prostituta en el "New Congress" que sueña con volver a la respetabilidad del continente. Sinatra interpreta al salvaje borracho Maggio como un vigoroso artista de vodevil. En ciertas escenas –cumpliendo sus tareas en el comedor, reaccionando a cierta mala música de piano– muestra una maravillosa capacidad para componer una expresión más que calmada que es casi única en las películas de Hollywood. La señorita Reed tal vez destroza algunas frases ("realmente eres divertido") con sus tentativas de un acento plano del Medio Oeste, pero es una actriz interesante siempre que el cámara Burnett Guffey usa una luz dura en sus rasgos en cierto modo amargos. Brando debe haber sido la inspiración para la habilidad de Clift de hacer que ciertas frases clave ("Puedo servir con cualquier hombre", o "un gancho derecha común") destaquen y parezcan los ejemplos más auténticos del habla americana a ser escuchada en las películas».

O aquí lo tenemos hablando de Jerry Lewis en *That's My Boy* (Hal Walker, 1951), dos años antes, el 1 de septiembre de 1951, también para *The Nation*:

«El fenómeno más nefasto desde Dagmar ha sido el fabuloso éxito nacional del histrionismo subadolescente y masoquista de Jerry Lewis. Lewis ha convertido su fisionomía simiesca, su cuerpo raquítico, su frenética falta de coordinación, su impetuosidad paralizante, y su ilimitada capacidad para la autodegradación en una mina de oro para él y para el amanerado cantante llamado Dean Martin que, colgado artísticamente de un micro, cumple como su ultrasuave contrapunto. Cuando Jerry simula tragarse una pastilla repugnante, agita sus "tímidos" dedos, gimotea, o camina "como Frankenstein", su insistencia huraña y narcisista sugiere que se haría la víctima ante cualquiera que intentara apartarlo de los focos. Lewis es un tipo que yo esperaba haber dejado atrás cuando hice mi última cama turca en Camp Kennekreplach. Pero los adolescentes de hoy se quedan apopléjicos ante estas bufonerías de Yahoo, un hecho que sólo puede ser deprimente para alguien criado con cómicos como Valentino, Norma Shearer, Lewis Stone, Gregory Peck, Greer Garson, Elizabeth Taylor, o Vincent Impellitteri».

Por último, escucha el inicio de su reseña de *Los mejores años de nuestra vida* (*The Best Years of Our Lives*, William Wyler, 1946) para *The New Republic*, el 2 de diciembre de 1946:

«Para un estudio extremadamente sensible y conmovedor de una vida como la tuya, cargando constantemente con las alusiones amenazantes en esta primera etapa del reajuste de posguerra, merecería la pena que dedicaras un rato a ver *Los mejores años de nuestra vida*, incluso a los hinchados precios de posguerra actuales.

El brillante diario de viaje del inicio muestra a tres nerviosos veteranos volando "vamos allá" a Boone City, una floreciente metrópolis cubierta de olmos que sigue el patrón de Cincinnati. Se sienten tan inquietos al entrar en su casa como si fueran extraños que se tragan el decorado. El marinero de grandes pectorales y los pies en el suelo (Harold Russell), cuya falta de sofisticación y afectación suministra un contraste notable con sus dos camaradas, es hipersensible respecto a sus manos artificiales y tiene miedo de que su chica (Cathy O'Donnell) se case con él por pena en vez de por amor; el sargento (Fredric March), cuya superioridad estriba en ser viejo y experimentado, un superviviente de la infantería y antes de eso un exitoso banquero y padre, siente que ha cambiado demasiado para su viejo trabajo y su familia; el bombardero (Dana Andrews), que lleva consigo este aspecto de triunfo seguro de las Air Forces, se casó a la fuga durante el entrenamiento y casi no sabe qué esperar».

Pese a toda la destreza periodística y las sorpresas que hay dentro de estas frases, o las múltiples diferencias tonales respecto a los famosos ensayos de *Negative Space*, aun así presencia los emblemáticos hachazos de Farber en estos breves y primerizos extractos de *The New Republic* y *The Nation*. Observa de punta a cabo la minuciosidad terca y gráfica («el auténtico héroe», propuso en «Underground Films», es «el pequeño detalle») con la que etiqueta varios gestos reveladores de la personalidad: Sinatra, por ejemplo, «reaccionando a cierta mala música de piano», o Dean Martin «colgado artísticamente de un micro». La posterior conmemoración de Farber del «diálogo natural» y la «verdad masculina» de las películas de acción es una recuperación de la apreciación que hace aquí de la «auténtica habla americana» de Montgomery Clift en *De aquí a la eternidad*. Fíjate también en las característicos oscilaciones de adjetivos y nombres opuestos –«el más nefasto», «fabuloso», «éxito», «histrionismo masoquista»– y la jerga vivaz, «vamos allá», «se haría la víctima ante cualquiera», o «hice mi última cama turca». Alusiones de actualidad (la rubia modelo-actriz Dagmar adornaba la portada de *Life* el julio anterior) choca contra las citas socarronas, probablemente ficticias («Camp Kennekreplach»), tal como la referencia inicial a Brando queda colgando, como una mofa, por poco un *non sequitur*, incluso después de que Farber ostensiblemente lo resuelva más adelante dentro del párrafo. Observa especialmente esa distinguida lista de «cómicos» de Farber que cierra la bofetada a Jerry Lewis. Valentino, Gregory Peck, Elizabeth Taylor… ¿todos cómicos? El último nombre pertenece al entonces alcalde de Nueva

York, Vincent Impellitteri, alias "Impy", añadido a la letanía –supongo– tanto por sus afiliaciones y traiciones al Tammany Hall como por su bienvenida pública unas semanas antes a Martin y Lewis en el Paramount Theater de Broadway.

En su ensayo de 1957 «Underground Films», Farber daría la vuelta a su celebración de Sinatra y *De aquí a la eternidad*: el cantante convertido en actor realizando apenas más que «una sobreactuación privada». De este modo, descubrirás en las columnas de *The New Republic* y *Nation* complicaciones análogas para sus posteriores apreciaciones de Preston Sturges, John Huston, y Gene Kelly. Farber inició su carrera como crítico de arte y cine en *The New Republic* a principios de 1942 y coescribió su último ensayo con su mujer, Patricia Patterson, en 1977; esto supone un arco de 35 años. De las 281 páginas originales de *Negative Space*, aproximadamente 230 abarcan un tramo de doce años, de 1957 a 1969, inmediatamente anteriores al libro. Farber tituló un magnífico cuadro "de auteur" de 1981, enraizado en las películas de William Wellman, *Carreteras y vías*. *Farber on Film* puede avanzar rutas alternativas –otras carreteras, otras vías– dentro, a través, y alrededor de la trayectoria de Farber como crítico y escritor.

De vez en cuando, en algunas entrevistas se presentará como una especie de crítico natural, empapado de opiniones y estrategias argumentativas. «Un hecho importante de mi infancia fue que estaba rodeado de dos hermanos que eran extremadamente listos, y muy buenos al debatir», me dijo una vez Farber. «Veíamos una media de tres o cuatro películas por semana, a veces con mi tío Jake. Había una buena biblioteca, y en séptimo curso empecé a ir allí y leer crítica de cine en revistas. Yo lo analizaría y lo estudiaría». En otros momentos, Farber sugiere que finalmente sólo le importan las palabras: «Cuando estoy escribiendo normalmente estoy buscando un lenguaje. Tengo tácticas, y sé el sonido que quiero, y no se lee como crítica ortodoxa. Lo que busco es un lenguaje que te agarre, que mantenga a la persona leyendo y siguiéndome, siguiendo el lenguaje más que siguiendo la crítica. Me encantaba la construcción implicada en la crítica».

Manny Farber nació el 20 de febrero de 1917 en Douglas, Arizona: su casa, en el 1101 de Eighth Street, estaba sólo a cinco bloques de la frontera mejicana. Sus padres tenían una tienda de ropa, La California Dry Goods, en la G Street, la calle principal de Douglas, enfrente del Lyric Theatre y también cerca del Grand Theatre. Farber siguió a sus hermanos mayores Leslie y David en la Douglas High School, donde jugó a fútbol y tenis, escribió sobre deportes y colaboró con dibujos de Mickey Mouse en el anuario escolar, *The Copper Kettle*. Después de que su familia se trasladara a Vallejo, California, y después a Berkeley, Farber se matriculó en la University of California, en Berkeley, de primer año, antes de trasladarse a Stanford. En Berkeley, Farber cubrió los deportes para *The Daily Californian*: su primer artículo firmado, un animado pronóstico de la próxima temporada de atletismo, apareció el 25 de enero de 1935, bajo el titular "Los lanzadores de los Bear calificados como grupo fuerte". Concluyendo su debut periodístico:

«Un mayor regocijo se añadió al pronóstico de la pista con el anuncio de que el gran Glen Randall, que sostiene el récord de Little Meet, volverá a lanzar el disco esta primavera. Gravemente herido en un accidente automovilístico el pasado octubre, Randall está de nuevo listo para tirar el plato hasta la línea de los 42 metros. Ayudándolo en este acontecimiento está Warren Wood, un potencial ganador del primer puesto, pero un ejecutor errático».

Farber con frecuencia reivindicaba a los periodistas deportivos como una influencia en su crítica, y empleaba regularmente metáforas deportivas en sus columnas, tanto en las de arte como en las de cine. Richard Pousette-Dart, tal como sugirió en *The Nation* (13 de octubre de 1951), «es algo cercano al Bobby Thomson de los chicos de la espontaneidad», mientras que Ferdinand Léger, sostuvo en *The Magazine of Art*

(noviembre 1942), «me recuerda a un pitcher que sólo puede lanzar bolas rápidas, y sus bolas rápidas van tan rápido que no puedes verlas.» Reseñando películas de deportes, insistió en que los juegos fueran representados tan convincentemente como cualquier otra profesión. Sobre Gary Cooper como Lou Gehrig en *El orgullo de los yanquis* (*The Pride of the Yankees*, 1942):

«No importa que a Gary no le guste el béisbol, sea diestro, vago, alto y flaco; mientras que Gehrig era zurdo, trabajador hasta lo compulsivo, y una de sus piernas fuera del tamaño de las dos de Gary. Así que le enseñaron a lanzar con la izquierda, pero nunca pudieron enseñarle a lanzar sin otros músculos que los de sus brazos, como una mujer, ni pudieron hacer que sus largas piernas corrieran de forma diferente a las de alguien intentando correr con un plato entre las rodillas, ni pudieron mover su cuerpo con su balanceo del bate.

Todo ello significaba cortar la acción del béisbol al mínimo – planos de montaje tomados la mayoría a larga distancia y desde arriba, desde la cabina de prensa, y la película fue enviada al carajo justo ahí» (*New Republic*, 27 de julio de 1942).

Después de asistir a clases de dibujo en Stanford, Farber se matriculó en la California School of Fine Arts, y después en la Rudolph Schaefer School of Design. En la zona de San Francisco se mantuvo económicamente como carpintero, hasta que se unió a su hermano Leslie en Washington, en 1939, y luego en Nueva York, en 1942. Tanto Leslie como David Farber tuvieron vocación de psiquiatras; en particular, Leslie, fue el autor de *The Ways of the Will: Essays Toward a Psychology and Psychopathology of Will* (1966), y *Lying, Despair, Jealousy, Envy, Sex, Suicide, and the Good Life* (1976). Los ensayos psicoanalíticos de Leslie Farber mantienen curiosas afinidades con los escritos sobre cine de su hermano – la «desconfianza» de Leslie hacia «cualquier doctrina psicológica […] [que] requiera el repetido vestirse con algún ítem de experiencia –memoria, sueño, sentimiento, lo que tengas– para darle un revuelo epistemológico que no podría manejar por sí misma» inevitablemente recuerda a las «toallas empapadas en arte y significado» del arte elefante blanco. En general, la inmersión de sus hermanos en la vida interior humana parece haber provocado el desdén de Manny por la psicología, ya fuera en la pantalla o en su propia escritura. «Yo me moví lo más lejos que pude de lo que Les y David estaban haciendo», me dijo Farber. «Mi vida entera, la escritura, siempre estaba en oposición al dominio de Leslie, su implicación en la psicología, el poder del cerebro, etc. Pero nunca hubo ninguna discusión entre hermanos. Era sólo competir, eso es todo». Bajo el título «Paranoia Unlimited» (*New Republic*, 25 de noviembre de 1946), Farber bromeaba:

«En respuesta a la demanda de películas que te hacen sospechar comportamientos psicopatológicos en todo el mundo, desde un amigo hasta el perro de la familia (los héroes de ayer mataron indios, los de hoy están asociados de un modo u otro con la psiquiatría), la MGM ha reeditado un pequeño viejo éxito llamado *Alma en la sombra* (*Rage in Heaven*, W.S. Van Dyke, 1941). Esta reliquia empieza en un manicomio solitario con una fuga de ópera bufa de un interno no identificado (Robert Montgomery), de quien sólo sabe que es paranoico el doctor del manicomio (Oscar Homolka, quien ofrece una embarazosa interpretación de un psiquiatra *Katzenjammer*)».

Sin embargo, como con el fútbol o el béisbol, se fijaría en la interpretación «bastante rigurosa» de las preguntas de un psicoanalista en *Recuerda* (*Spellbound*, 1945), de Hitchcock, incluso aunque despachara el sueño de Dalí como «un insípido negocio de papel maché y diseño moderno de escaparate» (*New Republic*, 3 de diciembre de 1945).

Con una característica mezcla de salto mortal y prudencia, Farber desconcertó a su manera en *The New Republic* con una «pedante» carta al editor Bruce Bliven, indicando que «yo podía hacer el trabajo mejor que cualquier otro que lo estaba haciendo». Su primera columna de arte apareció el 2 de febrero de 1942, una crítica del espectáculo del MOMA «Americans 1942–Eighteen Artists from Nine States», que presentaba al artista

John Marin en un boceto del tamaño de un sello de correos dibujado por Farber. Su siguiente columna de arte, dos semanas después, delineaba la cara de Max Weber, entonces en una exposición de acuarelas en el Whitney Museum. «Planeaba hacer un dibujo para acompañar cada artículo», me dijo Farber, «pero simplemente no pude seguir el ritmo». Después de que Otis Ferguson se alistara en la Marina Mercante como marinero, Farber asumió la columna de cine, publicando el 23 de marzo una crítica conjunta de tres películas de guerra, incluyendo *Ser o no ser* (*To Be or Not to Be*, Ernst Lubitsch, 1942). Como crítico de arte, Farber sonaba a Farber desde su primera columna, acentuando «acción» y «flexibilidad», denunciando «estilización» y «dogma». Con las películas tardó más, tal vez porque al principio amontonó demasiadas películas de una vez para una crítica corta. No fue hasta mayo que aprendió a fijarse en un solo filme y empaquetar los demás en un párrafo codicilar.

Tal como sugerí al comienzo, *Farber on Film* puede ser leído tanto por continuidades como por desviaciones, especialmente acercándose o separándose de los ensayos clave de *Negative Space*. Mirando atrás desde los horizontes de «The Gimp», «Underground Films», y especialmente «White Elephant Art vs. Termite Art», Farber puede ser visto como avanzando implacablemente en sus provocativas nociones. En «The Gimp», por ejemplo, publicado en *Commentary* en 1952, imaginó un «artificio», un aparato con una cuerda de la que el director podría tirar cada vez que deseara insertar algo de «arte» en una película. Ya en 1945, Farber estaba proponiendo una especie de máscara proteica para los mismos propósitos:

«En Hollywood pronto se inventará un artilugio que satisfará completamente el deseo de los productores de complacer a cada persona del público que va al cine. El artilugio tendrá forma de silo y deberá ponerse sobre la cara, y estará diseñado para aquellas personas que se sientan ante las películas esperando ver arte. Automáticamente extraerá de cualquier película la pátina fotográfica, las sombras excesivas y la uniformidad, el maquillaje de las caras de los actores, la banda sonora y cada tercero y quinto fotograma del filme en aras de dar ritmo al montaje. Meneará la película para darle más movimiento (también dando a la interpretación una calidad danzarina). Para complacer a aquellas personas que quieren una fidelidad completa a la vida pondrá sudor y moscas en las caras de los actores, suciedad bajo sus uñas, humedecerá los sobacos de las camisetas de los hombres y rayará, desconchará y desgastará el decorado. Se completa con la asombrosa secuencia de persecución final de *Intolerancia* (*Intolerance*, D.W. Griffith, 1916) y la escena de *El nacimiento de una nación* (*The Birth of a Nation*, D.W. Griffith, 1915) en la que la hermana pequeña decora su harapiento vestido con bolas de algodón, que inserta siempre que alguien va a dirigir una sinfonía de mujeres. El artilugio también elimina todo el ruido de la audiencia». (*New Republic*, 20 de agosto de 1945)

Durante los 40 y los primeros 50 Farber conmemoró los picantes hipódromos de la calle 42, que él llamaría «cuevas» en su ensayo de 1957 «Underground Films». Esto, de 1943:

«¿Quién construye los cines? Si buscas el baño de hombres prácticamente desaparecerás de este mundo, siempre cuesta abajo. Es concebible que el baño de los hombres esté en la salida. En el cine llamado el Rialto en Nueva York el baño de hombres está tan abajo que de algún modo conecta con el metro: yo oí a un niño pequeño, que vino precipitándose contra su padre, decir, "¡Papá! ¡Vi el metro!" El padre bajó para verlo por sí mismo. Otro sitio que permite a los clientes escurrirse por sus dedos es el cine en Greenwich Village donde el baño de hombres está completamente afuera» (*New Republic*, 7 de junio de 1943).

Ese mismo año observó sobre las películas de acción que finalmente etiquetaría de underground: «Es un interesante fenómeno de Hollywood que la película dura es casi la única que examina las acciones del personaje directamente y sin glamour» (*New Republic*, 11 de enero de 1943).

Las nociones del arte elefante blanco estaban ya presentes por completo como mínimo nueve años e incluso más de una década antes que su ensayo de 1962 «White Elephant Art vs. Termite Art». Farber amarró la palabra «elefantino» al concepto en una columna de *Nation* del 17 de octubre de 1953, y la había definido reconociblemente en su recapitulación de los diez mejores filmes el enero anterior. «El único modo de agrupar la vasta extensión de películas de 1952 es lanzar la mayoría de ellas a un montón con la etiqueta "películas que fracasaron al explotar actitudes de cultura media sobre qué produce una buena película". […] Es difícil decir si me gustaron o me disgustaron varios filmes que aparecerán en la mayoría de las otras listas, ya que normalmente se trataba de ser impresionado por la elegante artesanía y quedar aburrido al verla buscar cierta noción popular sobre qué produce un "¡uau!" artístico» (*Nation*, 17 de enero de 1953). Pero el arte elefante blanco vuelve a través de los años, acumulando enlaces e implicaciones. Una crítica de 1952 de *Carrie* (William Wyler, 1952) posiciona las películas underground contra los elefantes blancos sin mencionar ninguno de ambos términos:

«Las películas de Hollywood estuvieron una vez en manos de no intelectuales que lograron, en lo mejor, la verdad de la vida americana y la excitación del movimiento americano en simples historias de acción. Hacia 1940 un enjambre de brillantes langostas de los teatros de Broadway y las estaciones de radio descendió a los estudios y ganó Hollywood lejos de los directores de películas de acción inocentes y en bruto. Lo que ocurrió fue que un tipo de intelectual cuyos ojos habían sido entrenados en el abarrotado y endogámico terreno de Times Square y cuyo cerebro había sido afilado en cartas de izquierdas de los treinta, reorientó la narrativa de Hollywood hacia un drama fragmentado y cargado de símbolos, estrechamente vistos, con erráticas actuaciones, y que disparaba taimadamente contra su propia sociedad. Lo que Welles, Kanin, Sturges, y Huston hicieron al cine americano es evidente en la versión para la pantalla de *Nuestra hermana Carrie*, de Dreiser, que es menos importante por su historia que por el desagradable comentario social que subraya cada toma» (*Nation*, 17 de mayo de 1952).

Tales evocaciones en ciernes del arte elefante blanco vuelven explícita, ya que su ensayo de 1962 nunca lo hizo, la insinuación de que Farber, quien como carpintero en San Francisco intentó unirse al Partido Comunista, estaba específicamente destronando las vulgaridades y la hipocresía del Hollywood liberal del New Deal tanto como cualquier otra corrección burguesa inadvertidamente cómica. Tal como escribió sobre *Vuelve pequeña Sheba* (*Come Back, Little Sheba*, Daniel Mann, 1952), «Disfrutarás a medias la película, pero su realismo es más efectivo que convincente, y tiende a reiterar el retorcido sentimentalismo de una escritura de izquierdas que intenta ser muy solidaria hacia la pequeña gente mientras se mata para mostrarla irremediablemente vulgar, superficial y triste» (*Nation*, 8 de noviembre de 1952). Otras críticas conectan la elefantitis con películas que serían llamadas noir (*Historia de un detective* [Edward Dmytrick, 1944]; *Laura* [Otto Preminger, 1944]; y *Perdición* [*Double Indemnity*, Billy Wilder, 1944]), con películas europeas (*Milagro en Milán* [*Miracolo a Milano*, Vittorio de Sica, 1951]), películas japonesas (*Rashômon* [Akira Kurosawa, 1950]), aspirantes a los Oscar (*La señora Miniver* [*Mrs. Miniver*, William Wyler, 1942]), y dibujos de Disney (*Bambi* [David Hand et. al., 1942]). Como categoría, si no un *punchline*, el arte elefante blanco era vital para el pensamiento de Farber sobre las películas y las pinturas desde sus primeros meses en *The New Republic*.

El arte termita por supuesto está *en todas partes* en sus columnas de *New Republic* y *Nation*, aunque de forma fascinante nunca a través de las urgentes metáforas de la termita («construir túneles», «escarbó en», «excavaciones», «vetas», «mordisquea») que engarzan a «Underground Films» y «White Elephant Art vs. Termite Art». Si observamos el arte termita en los elogios que Farber dedicó a las películas de serie B y los

directores de serie B en los 40, encontramos su temprana aseveración de que «no hay un buen film narrativo sin lo que se llama la técnica documental» (*New Republic*, 12 de julio de 1943), su recurrente aplicación de los adjetivos «honesto» y «certero» para sus elogios más elevados, su énfasis en la escrupulosa historia en las presuntas películas históricas, y en frases como «los detalles de la actividad ordinaria» (*New Republic*, 8 de febrero de 1943), y «vida real en escenarios reales» (*New Republic*, 13 de marzo de 1944). Su deslumbrante invocación de los talk-jocks radiofónicos nocturnos de Nueva York para *The American Mercury*, «Seers for the Sleepless», de una forma similar resaltaría la fidelidad que tenían a los «sonidos de la vida real».

Estas columnas también constan de una especie de antología de los infinitos modos de sostener una crítica mixta. Desde el principio y hasta el final, en su escritura y sus pinturas, Farber demandaría múltiples perspectivas. Tal como finalmente lamentó sobre la crítica de las artes populares, «Cada crítica tiende a convertirse en una injuria o un entusiasmo monolítico» (*Cavalier*, junio de 1966). Aquí inicia una columna de arte de 1942 en *New Republic* siendo ocurrente y cáustico hacia Thomas Hart Benton:

«Un jugador de segunda nunca va más allá de la Three Eye League, pero un pintor de segunda puede ser conocido de costa a costa, especialmente si tiene la maravillosa capacidad para la publicidad, que es la de Benton. Cuando Mr. B pinta un cuadro, casi como por arte de magia las prensas se ponen en marcha, las cámaras hacen clic y antes de que te enteres todo el mundo en East Orange está hablando del último cuadro de Tom».

Aun así, en el siguiente párrafo ya está dando marcha atrás – admite que «Benton ha pintado la guerra tal como realmente es» y concluye, «Mr. Benton será estrictamente un peso ligero como pintor, pero es lo suficientemente honesto y sabio, sin embargo, como para pintar la guerra como guerra y no como jugar a las palmas» (20 de abril de 1942). En 1945, reseñando *El reloj* (*The Clock*, Vincente Minnelli, 1945), Farber podía insinuar todas sus respuestas contrarias en sólo un párrafo:

«La película está dominada por el deseo de ser pulcramente agradable y hermosa, y es veraz sólo hasta el punto de no perturbar la pulcritud, agradabilidad y hermosura. El permiso militar, sin un momento vacío, de decepción, solitario, desagradable o temeroso, es tan difícil de creer como el retrato de los New Yorkers como gente relajada, de rostro reluciente y complaciente, que envía champán a los soldados en los restaurantes. La mayoría de la historia está llena de emoción, necesitada de risas y montada según las coincidencias que un escritor de gags inventaría. El hecho más duro de tragar probablemente sea la incapacidad de la película para mostrar algo en sus amantes que indique que su matrimonio algún día resultará algo menos feliz que durante su noviazgo de dos días. Sin embargo, probablemente por la dirección de Vincente Minnelli, *El reloj* está impregnada, como pocas películas, de una inteligencia y un amor por la gente y por la realización de películas, y está hecha con un uso del medio más flexible y original que en ningún otro filme reciente» (*New Republic*, 21 de mayo de 1945).

En 1953 Farber necesitaría apenas una única frase ambivalente. «*Traidor en el infierno* (*Stalag 17*, Billy Wilder, 1953) es un vistazo grosero y lleno de clichés sobre un campo de prisioneros nazi que odié ver terminar» (*Nation*, 25 de julio). Al final, por todas sus intersecciones con *Negative Space*, *Farber on Film* genera alternativas antes que correlaciones: por primera vez, es posible observar a Farber como cronista profesional de películas de estreno, y emerge como un crítico meditativo y diestro precisamente donde su reputación haría prever un mayor descuido: actores, tramas, juicios, incluso listas de lo mejor del año. Junto a sus críticas, también escribió un seductor surtido de "ensayos" sobre temas como «The Hero», «Movies in Wartime», «Theatrical Movies», modas del cine independiente, screwball comedies, documentales, noticiarios, cámaras

ocultas, censura, 3-D y cómicos de televisión. Farber amplió el campo de sus dos secciones: ensayos inteligentes y resonantes sobre la vajilla de Russel Wright, los muebles Knoll, el jazz, y Pigmeat Markham. «Seers for the Sleepless» -parte memoria, parte anatomía clarividente de la exaltación de la radio en la experiencia americana de las siguientes décadas, parte alucinación de medianoche de voces «desencarnadas»- se acerca al arte visionario diario de sus amigos de Greenwich Village Weldon Kees e Isaac Rosenfeld. Sus primeros textos durante la Segunda Guerra Mundial acarrean una historia social vívida, y Farber siempre se mostró atento a los agravios y ofensas raciales en las películas de Hollywood. De 1942: «Tras la distorsión romántica de la vida de los negros en *Seis destinos* (*Tales of Manhattan*, Julien Duvivier, 1942) hay una discriminación tan vieja como Hollywood» (*New Republic*, 12 de octubre). O 1949: «Los guionistas benévolos – trabajando en estudios en los que, hasta donde yo sé, no hay directores, guionistas o cámarografos de color– han situado a sus negros hasta ahora en situaciones casi sin prejuicios, presentando sólo un tipo de individuo agradable y equilibrado, al que han dado un trabajo superior en una sociedad blanca» (*Nation*, 30 de julio).

Como crítico regular, Farber también termina siendo *más divertido* de lo que te podrías imaginar, y no sólo cáustico o cascarrabias, sino también agudo. En los primeros tiempos se quejó de abarrotadas exposiciones de museo con doscientos, tal vez trescientos, cuadros. «Algo así debe de ser leer *Guerra y paz*, dos cuentos cortos y una revista científica en una sesión» (*New Republic*, 16 de febrero de 1942). «Todo tipo de adversidades se deben padecer en tiempos de guerra», confesó Farber. «Algunas de ellas podrían ser evitadas. Una de estas es el póster bélico que juega al escondite con el arte en nuestros tiempos. No creo que la falta de estética sea algo de lo que quejarse a este nivel, pero creo que deberían mencionar la guerra por encima del susurro» (*New Republic*, 16 de marzo de 1942). Reseñando una película de tres millones de dólares y medio sobre Woodrow Wilson, con créditos *Darryl F. Zanuck's Wilson in Technicolor* (1944), observó, «Por muchas razones, una de ellas que Wilson tenía una "bonita" voz de tenor, hay 87 canciones vociferadas o cantadas en la película de 1 a 12 veces y como si la audiencia dejara sus oídos en el ropero: entra en cualquier momento y pensarás que se está pasando "la marcha Sousa de Zanuck"» (*New Republic*, 14 de agosto de 1944). Sin embargo, Farber también podía sonar cáustico y cascarrabias – «Las películas que más se acercan a tener un cuchillo hurgando en una herida durante dos horas son *Compañero de mi vida* (*Tender Comrade*, Edward Dmytryk, 1943) y *Por el valle de las sombras* (*The Story of Dr. Wassell*, Cecil B. DeMille, 1944)» (*New Republic*, 26 de junio de 1944).

Cuando Farber dejó Nueva York y se trasladó a San Diego con Patricia en el otoño de 1970, abandonó la crítica por la pintura y la docencia. Aunque no dejaría de escribir completamente hasta 1977, Farber terminó – como mínimo puso en marcha los pasos que lo llevarían al final– su periodo de tres décadas y media como crítico tan caprichosamente (o astutamente) como había empezado con la carta de chico listo al *The New Republic*. Durante una cena de borrachera –y Manny raramente bebía–, después de una exposición de sus monumentales pinturas abstractas en collage patrocinada por la O.K. Harris Gallery en 1969, se encontró hablando con otro artista, Don Lewallen, un profesor de pintura en la UC San Diego, sobre dejar Manhattan y su deseo de quedarse allí. De un modo u otro, al final de la noche, Farber había cambiado su loft en Warren Street por el trabajo de profesor en la UCSD.

Se unió a la facultad de Artes Visuales, dando pequeñas clases de pintura y grandes cursos magistrales de cine. «Fue un infierno desde el primer momento hasta el último», contó Farber en una entrevista. «Me buscaron para enseñar pintura, lo que estaba bien. Lo había estado haciendo una vez a la semana en Nueva York. Estaba muy cómodo y era una bonita cosa que hacer. Pero alguien tuvo la idea de que enseñara

acerca de la apreciación del cine, ya que había estado escribiendo crítica. Y me pareció bien. No nos dimos cuenta de que se convertiría en un trabajo tan abrumador. Las clases de cine tendrían 300 estudiantes, en vez de los 15 que tendrías en clase de pintura o dibujo. Me saturé». La facultad de la UCSD mezclaba artistas, poetas, críticos e historiadores del arte, e incluía a David Antin, Jehanne Teilhet, Michael Todd, Ellen van Fleet, Newton Harrison, Gary Hudson, Allan Kaprow, y más adelante a Jean-Pierre Gorin.

Farber dio clases de «Historia del Cine» – en la semana de inauguración proyectaba *The Musketeers of Pig Alley* (D.W. Griffith, 1912), *Fantômas* (Louis Feuillade, 1913), *A Romance of Happy Valley* (D.W. Griffith, 1919), y *True Heart Susie* (D.W. Griffith, 1919), mientras que en la tercera semana abarcaba *Amanecer* (*Sunrise*, F.W. Murnau, 1927), *La ley del hampa* (*Underworld*, Josef von Sternberg, 1927), *Scarface, el terror del hampa* (*Scarface*, Howard Hawks y Richard Rosson, 1932), y *Spanky* (Robert F. McGowan, 1932). También impartió los cursos «Películas del Tercer Mundo» y «Películas en el Contexto Social», y creó una clase dentro de «Forma Radical» llamada «Mirada Dura a las Películas» que se movía de Godard-Gorin y Andy Warhol a través de Fassbinder, Marguerite Duras, Michael Snow, Jean-Marie Straub, Alain Resnais y Ernie Gehr. «Las clases de Manny», como recuerda Duncan Shepherd -más tarde crítico de cine para el *San Diego Reader*-, «eran legendarias, y es poca cosa y predecible llamarlo un profesor brillante, iluminador, estimulante e inspirador. No se trataba necesariamente de aquello que tenía por decir (era propenso a menospreciar sus análisis más minuciosos como "galimatías") como más bien la forma, en su conjunto, con la que se movía por las cosas, enseñando memorablemente las películas en fragmentos, yendo hacia delante y hacia atrás de un filme a otro, abarcando de Griffith a Godard, de Bugs Bunny a Yasujiro Ozu, hablando sobre ellos con o sin sonido, dando marcha atrás a través del proyector, mezclando diapositivas de pinturas, bosquejando composiciones en la pizarra: todo aquello que fuera mejor para ayudar a los estudiantes a ver lo que tenían delante suyo, desenganchándolos de la Trama, la Historia, Qué Pasa Después, y al tiempo desengañarlos de la noción absurda de que una película es toda de una pieza, toda en un nivel, cuantificable, clasificable y archivable. Raramente se molestaba en dar o comentar los datos de la película, la información privilegiada, las estupideces entre bastidores, la jerga técnica, y con frecuencia era informal respecto a la información básica de nombres y fechas. No le importaban los Clásicos, Obras Maestras, Trabajos Seminales, Puntos de Referencia Históricos. Siempre se trataba de mirar y ver».

Los exámenes y pruebas de Farber pedían a sus estudiantes que vieran todas las películas, y entonces recordaran todo lo que habían visto y oído – «Describa el encuadre (composición) y el uso de la gente en las siguientes: a. *Los vividores* (*Mr Cabe and Mrs.Miller*, Robert Altman, 1971); b. *Walkabout* (Nicolas Roeg, 1971); c. *Todos nos llamamos Alí* (*Angst essen Seele auf*, Rainer Werner Fassbinder, 1974); d. *Malas calles* (*Mean Streets*, Martin Scorsese, 1973)»; «Identifique la película en la que aparece este inolvidable trabajo de guión […]». Lanzó preguntas ensayísticas implacables – «MOUCHETTE (Robert Bresson, 1967) enfatiza la existencia de impulsos contradictorios que se suceden el uno al otro (más rápidamente de lo que es admitido en nuestra cultura). Describa esta transitoriedad en la lucha al borde del arroyo entre el cazador y el guardabosque o la escena de la violación entre Arsene y Mouchette (cámara, encuadre, etc.). LIRIOS ROTOS es profundamente diferente; usando cualquiera de las escenas entre Lucy y Battling, muestre cómo estos dos personajes están encerrados en una única emoción en relación con el otro.» (Esto era una pregunta.) A veces preguntaba por storyboards:

«Dibuje un encuadre para cada una de las siguientes escenas:

a. La escena del salón de baile en *Musketeers* cuando Lillian Gish es presentada por primera vez a los gánsteres.

b. La escena del metro en *Fantômas* con el

detective y la mujer a quien está siguiendo en un vagón por lo demás vacío.

c. La escena del espantapájaros con Lillian Gish en *A Romance of Happy Valley*.

Indique en palabras junto a cada encuadre cómo de cerca los actores están de la superficie de la pantalla, la profundidad de espacio entre figuras y fondo, el fluir de la acción si es que la hay».

Farber dejó la docencia en 1987.

Farber después de *Negative Space*

El ensayo de Farber de 1969 sobre Howard Hawks –tal como sugerimos antes– contiene un irónico doble autorretrato: igual que indica su propio lugar de nacimiento para realizar una broma acerca del provincianismo de las pequeñas ciudades, conjura sus propias actividades termita como escritor y pintor mediante el elogio de la movilidad y la velocidad del director. Su crítica de cine es personal, incluso autobiográfica, pero de un modo desviado que bordea la alegoría y el delirio febril.

En *A Dandy's Gesture* (1977), una de sus dos pinturas de "auteur" centrada en Hawks, Farber observa –con frecuencia a través de juguetes y miniaturas– imágenes de las películas del director: un avión estrellado en una montaña de golosinas de chocolate, de *Sólo los ángeles tienen alas*; un tigre, de *La fiera de mi niña* (*Bringing Up Baby*, 1938); un elefante, de *Hatari!* (1962); una barca, de *Tener o no tener* (*To Have and Have Not*, 1944); y las páginas maquetadas de un periódico, de *Luna nueva* (*His Girl Friday*, 1940), con el gángster Johnny Lovo (de *Scarface, el terror del hampa*) en el titular. Pero siguiendo el tren precipitarse a la izquierda del cuadro en una libreta, descubrimos a Farber solapadamente insertándose a sí mismo en el cuadro. Un pequeño bloc de notas de reportero cita sus propias notas para su clase de cine sobre Hawks en la UC San Diego. ¿Cuáles serían las líneas que conectarían a un director trabajando en el sistema de estudios de Hollywood y a un pintor trabajando en la universidad – aquí, estudiando para una clase; o tal vez, no estudiando, sino pintando *A Dandy's Gesture*? ¿Quién es el dandy gestual del título? ¿Howard Hawks? ¿O el propio Farber?

Su amiga, la difunta Pauline Kael, fue ligeramente condescendiente con Farber durante una entrevista para *Cineaste*, observando: «Su análisis del encuadre fílmico como si fuera el lienzo de un pintor es su auténtica contribución». Farber podía dirigir la consideración pictoricista a temas como el color en los dibujos de Disney o la rutina de la cámara en los largometrajes de Hollywood desde sus primeras críticas para *New Republic*, y en su crítica las referencias entre cine y arte siempre se entrecruzan y se infringen. Aun así, las correspondencias entre la crítica de cine de Farber y sus pinturas son más radicales y estratégicas. Durante casi todos los años en que escribió crítica activamente, Farber trabajó como artista abstracto – como pintor, escultor, y creador de instalaciones de galería y óleos monumentales en collage. Pero después de trasladarse a San Diego, Farber se movió hacia pinturas figurativas –una profusión de barras de chocolate, material de oficina, títulos de películas, directores de cine y naturalezas muertas domésticas– y pronto interrumpió su escritura de cine. Estas nuevas pinturas están característicamente multifocalizadas y descentradas. Un detallismo extremo cautiva al ojo en medio de cadenas espirales de asociación: visual, cultural o personal. A veces implican narrativas, pero sin dar por sentadas las entradas ni salidas, ni los arcos de argumentos concretos preexistentes. A pesar de sus temas, estos trabajos apenas pueden confundirse con el Pop – aunque por su foco conceptual en el medio, o en la historia del arte, tampoco sean abstractos.

Las pinturas de Farber importan la dinámica del cine, pero de un modo paradójico. La inteligencia controladora de un director auteur se atomiza en una profusión de historias y rutas; igual que en un e-book interactivo, el espectador sólo puede entrar en el cuadro realineando lo dado. Pero quisiera sugerir que en la crítica cinematográfica de Farber hay una predicción del pintor en el que

se convertiría. Algunos reverenciados directores de cine –Hawks, Wellman, Sturges, Lewton, Don Siegel, Jean-Luc Godard, Robert Bresson, Warhol, Fassbinder– surgen de los ensayos casi como autorretratos del futuro pintor. El pintor Farber será anunciado en sus observaciones y descripciones de sus directores, actores y movimientos cinematográficos favoritos, pero también (y vívidamente) en su estilo de escritura.

Hawks es sólo la más elegante de estas proyecciones de los futuros cuadros de Farber. Desde su crítica inaugural para *The New Republic*, el 2 de febrero de 1942, Farber insistió en una multiplicidad de expresión y forma, criticando una exposición del Museum of Modern Art donde cada artista «tiene su reacción particular a la experiencia, y no importa la situación, él tiene los medios de concebirla en el lienzo. […] Lo que va en la línea de hacer un llamamiento de más flexibilidad en la pintura y menos dogma». Mucho antes de que empezara a colaborar con Patricia Patterson en su escritura cinematográfica, Farber se las ingenió para insinuar un sentido de múltiples perspectivas, incluso múltiples voces, en su prosa crítica – sus columnas de *New Republic* y *Nation* con frecuencia lo encontraron tan insistentemente contradictorio como para sugerir (al menos) un par de autores contrarios; posteriores textos reseñan filmes dispares y los discuten todos al mismo tiempo. Entre los últimos textos de Farber en solitario están su antiauteurista «The Subverters» para *Cavalier*, en julio de 1966, el verano que la fotógrafa Helen Levitt le presentó a Patricia:

«Uno de los placeres del cinéfilo consiste en imaginar que lo que se atribuye a Hawks puede ser obra de Jules Furthman, que detrás de una película de Godard está la ominosa silueta de Raoul Coutard, y que, cuando la gente habla del categórico y sofisticado cinismo, "peculiarmente americano", de Bogart, a lo que se refieren realmente es a lo que aportaban Ida Lupino, Ward Bond o incluso Stepin Fetchit, acreditados e inconfundibles aportaron en inconfundibles ladrones de escenas».

Su ensayo sobre Preston Sturges («City Lights», 1954, coescrito con W. S. Poster) graba una variante en los autorretratos de nostalgia-por-el-futuro de Farber. Destacando «el americanismo casi aborigen» de los actores de reparto en las comedias de Sturges, celebra al director por sus «focos múltiples», «acción fragmentada», «alta velocidad de partida», «manejo fácil de múltiples significados cinematográficos», y «esta moderna perspectiva cinematográfica de la movilidad vista por un observador móvil». Evocando su primer artículo en *New Republic*, conjetura: «También es probable que [Sturges] encontrara que el arte serio, su exigencia de coherencia, su voluntad de que todo sea resuelto según la lógica de un modo unívoco, repugnara a su temperamento y fuera contrario a la vida.» Intuyendo más de cerca sus todavía distantes pinturas, Farber escribió: «Un film de Sturges está realizado principalmente para dar la sensación deliciosa de ser llevado por un vehículo que se desplaza a gran velocidad y sin contratiempos a través de los campos, pueblos, casas e incluso a través de otros vehículos. Este vehículo en el que el espectador no se detiene nunca, pero parece desplazarse según un círculo repetido sin cesar conforme a una espiral ascendiente que se estrecha y disminuye hasta la nada». Farber más adelante citaría fragmentos de su ensayo sobre Sturges en un bloc de notas que esbozó en su cuadro de "auteur" *The Lady Eve* (1976-77).

Raoul Walsh se materializa como otro doble del pintor –«El estilo de Walsh se basa en viajar sobre rutas»– igual que cineastas tan "underground" como Wellman y Mann, que abre una escena «estrategias cartográficamente planeadas que hacen jugar al movimiento en contra del espacio de forma hábil, construyendo el acontecimiento y su entorno ante nuestra vista». Hacia principios de los 70, en sus escritos con Patricia Patterson, los sustitutos de Farber no se limitan a los directores de acción, ni son sólo cineastas americanos. Sobre Godard: «Su arte presupone la igualdad de los puntos de vista […] Disociación. O magnificación del grano de arena frente a la montaña, o viceversa […] sus

palabras se ha convertido en pequeñas imágenes de tranvías yendo y viniendo». Sobre Herzog: «El torpe encuadre, las impredecibles posiciones de cámara […] el trabajo jocoso, entusiasta y acechante de un cineasta todavía en la brecha, para el que cada nuevo filme es la ocasión para una exploración inédita». Sobre Fassbinder: «Una especie de serpentina sacudiéndose […]». Buñuel conjura los futuros cuadros de Farber, pero mordazmente, desde dentro de un espejo oscuro:

«Cada una de sus películas es una larga marcha a través de pequeños acontecimientos relacionados (y angustiosamente alargados hasta el último momento: sólo que la cámara descienda de una vela a un crucifijo en la pared requiere más tiempo que toda una comedia muda), pero la siniestra realidad del cine de Buñuel es que nadie va a ninguna parte ni se libera en absoluto cuando la película termina. No hay más que trampas, una detrás de otra, y los personajes se aprisionan ellos mismos en claustrofóbicos remolinos».

Muchos de estos directores, junto a Sam Peckinpah, Wim Wenders, Jean-Marie Straub, Marguerite Duras, y Eric Rohmer, motivarían pinturas de "auteur" de Farber durante los últimos 70 y los primeros 80. El agudo y devastador *Roads and Tracks* (1981) que emana de los filmes de William Wellman oculta inversiones y giros. En la parte superior del lienzo, las formales mujeres cayendo (¿o saltando?) desde aviones, por ejemplo, son de *Alas* (*Wings*, 1927); inmediatamente se transforman en ángeles, probablemente en un juego de palabras referente a *Sólo los ángeles tienen alas*, de Hawks. En una contraimagen de los ángeles, cerca del centro inferior del cuadro, una moderna mujer *Pop-tart* en bañador aflora desde un vaso. El cowboy que pisotea al hombre en las vías abajo a la derecha es de *Incidente en Ox-Bow* (*The Ox-Bow Incident*, William A. Wellman, 1943), mientras que las propias vías llegan con cortesía a una de las películas de Wellman favoritas de Farber, *Mujeres enamoradas* (*Other Men's Women*, 1931), un triángulo amoroso entre peones de la línea de ferrocarril, con muchas escenas situadas en una cocina (de ahí la mantequilla, la mazorca de maíz, la lechuga y las botellas). La aparición de James Cagney con un pomelo en la cara es un giro de su famosa escena en *El enemigo público* (*The Public Enemy*, 1931).

De punta a cabo, vías y carreteras que se entrecruzan enmarcan –y fuerzan– una impresión de inmovilidad tartamudeante; a pesar del presunto movimiento, no van a ningún sitio. Están bloqueadas y son destructivas. Además de figuras de películas de acción y bélicas, el cuadro está lleno de clichés, con frecuencia reproducciones en juguete de pequeñas ciudades de los 30, vida de la clase trabajadora –un lechero, viejos anuncios, las casas, coches– y también seductoras insinuaciones de un mundo fuera de esa vida: de forma más notable, el libro de arte abierto en pinturas de sexo tántrico indio que aparece abajo a la izquierda.

A lo largo y dentro de las vías, Farber pone en circulación trenes de asociaciones, históricas, culturales y privadas. *Roads and Tracks*, como todos sus cuadros de "auteur", refuta la noción de una conciencia autoral única: las multiperspectivas de las sinuosas alusiones, sus variados conocimientos, texturas visuales y experiencias son al mismo tiempo demasiado públicos y demasiado personales para eso.

La serie de "auteur" de Farber presume de vínculos evidentes con su crítica cinematográfica, que otros cuadros investigarán ingeniosa y osadamente. *Domestic Movies* (1985), explosión de la noción de naturaleza muerta, probablemente deriva su inteligente título de la sugestión de tiempo y movimiento a través de una perspectiva ladeada y las cabeceras de los rollos de film que llevan al espectador arriba y abajo de la pintura. Farber se deshizo del objeto en el centro, y la perspectiva es casi vertiginosamente múltiple: la visión elevada de los cuencos de limones, por ejemplo, queda distorsionada por el impulso hacia arriba de varias flores en macetas. El fluir a lo largo de las cabeceras de los rollos y los tallos subiendo es verificado por otras formas de verticalidad: los donuts, por ejemplo, u objetos

sutilmente levantados, como el pájaro muerto en lo que parece un libro, o la planta en un rectángulo de cartulina azul a la izquierda. El movimiento también se verifica por el intensivo detallismo de los limones y el cuenco de harina de avena a medio comer. Las cabeceras de los rollos contienen títulos de películas sobre las que Farber estaba enseñando en ese momento, tales como el filme de Yasujiro Ozu de 1962 *El sabor del sake* (*Sanma no aji*), y hay notas escritas desperdigadas, como un trocito del diálogo de una película: «Quiero ese cuarto lleno de flores».

Una y otra vez, la escritura cinematográfica de Farber aprecia el detalle –«el auténtico héroe es el pequeño detalle», observa en «Underground Films», y el arte termita irradia «paredes de particularización», «centrándose sólo en una pequeña área inmediata», e «inmersión entomológica en una pequeña superficie sin dirección ni propósito y, sobre todo, dedicación a fijar un instante sin embellecerlo». El decoroso y recargado arte elefante blanco, «ligado al reino de la celebridad y la opulencia», acentúa (como se ha dicho antes) «la continuidad, la armonía, implicada en la construcción de una obra maestra». Sin embargo Farber también peleará por la sumisión de todas las partes a una totalidad fluida: «Todo en una buena película es de una pieza», afirma en la introducción a *Negative Space*. Otros ensayos critican directores y actores que se permiten «fragmentos» eléctricos e iluminadores en vez de un «despliegue panorámico», una «personalidad continuamente en desarrollo, formándose», o «un inevitable curso de acontecimientos». Las pinturas de Farber, no en menor medida que su crítica cinematográfica, operan a lo largo de un esfuerzo, tal vez una contradicción, que a veces honra una nota de gracia sobre el conjunto, y en otras ocasiones exalta la forma orgánica sobre las finuras de cualquier momento incandescente.

Hacks (1975), de la serie «American Candy», es uno de los primeros cuadros figurativos de Farber, y mi favorito de sus óleos sobre papel. Contra la superposición de planos de gris plateado, Farber despliega redes de círculos y líneas. Los círculos: una piruleta abajo; un bote de caramelos arriba a la izquierda; los corchos. Las líneas: varias barras de chocolate: Tootsie Rolls, Black Crows y la maravillosa Hacks. Todas estas golosinas habrían sido familiares a Farber por las tiendas de comida de los cines de su infancia, tal como los colores terrenos dan pie a la pantalla plateada. Resulta tentador acariciar algunas de las asociaciones. Las golosinas del cine de la infancia compiten con los iconos de la vida adulta – el cigarro de chocolate a la derecha, los corchos en la Tootsie Rolls. Hay aquí una especie de "hachazo" como si cortara o aporreara: una serie de piezas de golosinas están cortadas por el marco, o ya medio comidas. Durante 1975, Farber también escribía críticas de cine para *City*, la revista de Francis Ford Coppola. Faltaban aproximadamente dieciocho meses para su último artículo. Inevitablemente, dados todos los indicios cinematográficos, ¿puede la noción de "hachazo crítico" surgir también de una astuta red de resonancia? Farber apenas puede esperar que un espectador complete más de unos pocos de los circuitos que ha enrollado en sus pinturas como resortes dentro de una caja de sorpresas. Pero como en la confusión de Beckett entre «proustiano» y «ecuación», lo que Farber persigue aquí es el gruñido del mecanismo y la memoria, el método de la dinámica formal del tobogán multiperspectiva contra las instintivas revelaciones de una vida.

Manny Farber murió en su casa en Leucadia, California, el 18 de agosto de 2008, a la edad de 91, apenas meses después de su última exposición de arte en solitario, "Drawing Across Rime". Ya no podía pintar y había creado en una mesa en el jardín de Patricia una técnica mixta sobre 68 dibujos de papel: una revigorizada proliferación de últimas miradas, obsesivas, conmemorativas, sensuales, vertiginosas; variaciones en una pared, ventana, camino, flores, arbustos, árboles, que resultan -al menos hipotéticamente- inagotables e infinitas.

La ecuación Farber, como dije, nunca es simple. •

El espacio fílmico según Farber[1]

The filmic space according to Farber

Patrice Rollet

Manny Farber reivindica una escritura propiamente «topográfica», pese a que, según él, este término acarree en exceso la marca de la unidad de un espacio fílmico que los *collages* del Godard de los años 60 han vuelto definitivamente problemática. Articula sus nuevas figuraciones incluso en los propios títulos (*Birthplace: Douglas, Ariz*, 1979, *Taking Off Grom A Road Picture*, 1980; *Across the Tracks*, 1982, *Earth, Fire, Air, Water*, 1984, *Change of Direction*, 1985), así como en la forma en que, desde siempre, ha practicado la crítica. Su lengua da fe de una atención al mismo tiempo estratigráfica y atmosférica hacia los paisajes naturales y urbanos que enmarcaron su vida, desde la tan particular inclinación de las mesas geográficas de San Diego hasta la penumbra de Lyric, el cine frente al que vivía en Douglas, sin olvidar las oscuras masas de gente de aquellos a los que se dirigía, siendo adolescente, para ver las películas de acción de Hawks o Wellman […] sino, sobre todo, las películas abordadas como paisajes cuya superficie hay que peinar, literalmente y en todos los sentidos, para poder descubrir en ellas puntos de vista inéditos, incluso fugitivos, incluso improbables, incluso erráticos, que abrirán sobre ellas nuevas perspectivas críticas. No se trata tanto de volver visibles los detalles insospechados de un espacio cinematográfico todavía difuso, sino de desvelar los puntos de ruptura o las líneas de fractura que agitan de forma subterránea las placas tectónicas del paisaje falsamente sosegado de California y de las películas que allí produce Hollywood. Y la topografía cambiante de los artículos de Farber se revela, en último término, como el paisaje último que debe resumir en sí mismo todos los demás, a través de una escenografía que cambia en cada ocasión, en la que, tensando la cuerda, la estructura arquitectural más material (el pequeño bloque tipográfico que constituían, por ejemplo, las 800 palabras de su columna y media en el espacio de la página de *The New Republic*, al inicio de su carrera) entra en combate con la dramaturgia crítica.

Entonces, el cine: ¿arte del espacio? Sí, pero, sin duda, más exactamente en el sentido en el que lo entendía Éric Rohmer en uno de sus primeros textos en *La Revue du cinéma*, en el que ya correspondía a la totalidad del espacio filmado, más que al interior de cada plano, responder a una cierta concepción de la espacialidad cinematográfica (estrechez de la superficie de visibilidad y extensión del lugar de la acción). Farber se va amablemente por la tangente en un cuadro circular de 1982, *Rohmer's Knee*, en la figura de dos reglas de metal gris que dinamizan los railes centrales, al mismo tiempo que desplaza hasta el perímetro algunos corpúsculos de ficción extirpados de la obra del cineasta (rodilla de Clara, o rostro de Chloé en *El amor después del mediodía* [*L'Amour l'après-midi,* Eric Rohmer, 1972]).

De hecho, sería instructivo comparar término por término, y hasta en su dimensión paródicamente pedagógica, o su lógica común de envoltura retroactiva, los tres espacios que más tarde distinguiría Rohmer para dar cuenta de la organización formal del *Fausto* (*Faust,* 1926), de F.W. Murnau:

1. Este artículo es un extracto del postfacio publicado por Patrice Rollet en su edición de los textos de Manny Farber en francés: Farber, Manny (2002). *Espace Négatif*. París: P.O.L. Agradecemos a la autora el permiso para su publicación.

1) «*El espacio pictórico*» (la imagen cinematográfica proyectada en la pantalla como representación de tal o cual parte del mundo exterior).

2) «*El espacio arquitectónico*» (esas partes mismas del mundo natural o artificial respecto a las cuales se mide el cineasta durante el rodaje).

3) «*El espacio fílmico*» propiamente dicho (no tanto el espacio filmado como un espacio virtual sugerido al espectador con la ayuda de los dos elementos precedentes).

con los tres espacios ideados por Farber en la introducción de su libro, con la preocupación, particularmente preciosa en tanto que excepcional en él, por una clarificación casi conceptual de su pensamiento:

1) «*El campo de la pantalla*» (que se corresponde aproximadamente con el espacio pictórico de Rohmer).

2) «*El espacio psicológico del actor*» (que Rohmer no menciona en la apertura de su tesis, pero al que regresa más adelante, y que, para Farber, no pertenece únicamente al orden psíquico o imaginario, puesto que la interpretación del actor puede progresivamente escarbar o llenar, vaciar o saturar, precisar o, al contrario, indeterminar, muy directamente, muy concretamente, muy físicamente, el espacio fílmico que él hace existir o desaparecer en los mismos términos en que lo hacen el encuadre, la luz o el montaje: son Rita Tuwhingham, Jeanne Moreau y, sobre todo, Giulietta Masina, «tres mujeres minúsculas inflando sus proporciones naturales hasta el gigantismo a base de grandes gestos y decorados suntuosos» (FARBER, 2009: 559), puestas al lado de Ida Lupino que «mantiene su sitio y que, refractándose en sí misma, le roba escenas a un Bogart en la cumbre de su forma» (FARBER, 2009: 691) en *El último refugio* (*High Sierra*, Raoul Walsh, 1941), de Liv Ullmann, «una de las escasas Elegantes pasivas capaces de dejar la pantalla a otro actor y seguir marcando puntos» (FARBER, 2009: 610), en *La hora del lobo* (*Vargtimmen*, Ingmar Bergman, 1968), o de Lynn Carlin, cuyo «papel parece dilatarse al infinito en el momento en el que su marido vuelve a casa tras haber pasado un cierto tiempo con una puta hastiada» (FARBER, 2009: 637) en *Faces* (John Cassavetes, 1968); nadie ha sabido dar cuenta como Farber de este espacio de interpretación, con todos los matices que autoriza la acidez de un aguafuerte: en el apogeo de su historia, el actor americano, pero no sólo él, da prueba de momentos de gracia y de una coherencia absoluta en su interpretación, sin dejar de mantenerse, también en esos momentos, en la periferia de su papel y como adyacente a sí mismo, no como Marlon Brando o Paul Newman, mirándose a sí mismos actuar con complacencia, sino como Burt Lancaster, pareciendo «desaparecer de su propia concentración» (FARBER, 2009: 588), Sean Connery, «deslizándose en una escena e inyectando disimuladamente una sutil cualidad dramática en un contexto de dureza viril» (FARBER, 2009: 560), o Henry Fonda, dando la sensación de «caminar hacia atrás e inclinarse para escapar de la atención del público» (FARBER, 2009: 577); los papeles protagonistas tienen pues la clase y la elegancia suprema características, para mí, de un Gary Cooper, y que recordará más tarde un Harrison Ford, de tener siempre la apariencia de disculparse por estar en el plano, mientras que los papeles secundarios, como Leonid Kinsky en *Casablanca* (Michael Curtiz, 1942), o Eugene Pallette y Eric Blore en una película de Preston Sturges, movilizan una «energía atronadora que surge tras la interpretación estática y amanerada de cualquier Gran Estrella» (FARBER, 2009: 559); en su declive y en «el gran *chic* de la actuación forzada» (FARBER, 2009: 588), el actor ya sólo presenta un muestrario intermitente de lo que sabe hacer […] ya no puede permitirse el mayor desvío respecto

a una película que se cree, a partir de ese momento, en igualdad con un cuadro o una sinfonía totalmente controlados por su autor.

3) «*La región de la experiencia y de la geografía cubierta por la película*» (que, como el espacio fílmico de Rohmer, engloba los otros dos, pero implicando no tanto la virtualidad apaciguada de un espacio idealmente reconstituido en la mente del espectador, como la negatividad, justamente más incómoda, y ahí está toda la diferencia, de un espacio sin bordes[2], como esas imágenes que se expanden sobre una página sin que ningún margen las delimite, haciendo oficio de pedal de reverberación, o de caja de resonancia de la película más allá de sí misma, y conecta gradualmente los territorios aparentemente más distantes de una experiencia vivida en un estado de percepción bien visto por Rohmer, entre percepción y consciencia, pero, en el caso de Farber, en una zona todavía más difícil de situar del inconsciente cinematográfico, que no le pertenece al espectador más que al realizador, y conduce, en su cruce de caminos, tanto a los recónditos interiores del espacio literalmente irresoluble del cine estructural, como a la gran carretera, siempre abierta al exterior, de las *road movies* americanas de los años 70.

Este trabajo sobre el negativo, que en ningún caso hay que reducir a una figura filosófica (aunque la termita tenga ciertas reminiscencias del viejo topo de algunos), nos recuerda sin embargo que, a ojos de Farber, aunque sienta repugnancia por el desarrollo de una teoría general, el espacio fílmico tiene también una historia, en la que la riqueza orgánica de las obras de Hawks, Walsh, o Wellman cedió irrevocablemente su sitio a las excavaciones más singulares de las de Antonioni, Pasolini o Godard, por citar sólo dos momentos decisivos de una aventura más compleja en la que se sucedieron escenografías diferentes, sin exclusividad ni existencia a largo término, en algunas ocasiones.

La gran época del burlesco podría encarnar el parangón de un espacio primero, por no decir primitivo, que oscilaría –ocupando Keaton la posición media de un control a distancia, y como desvinculada, del encuadre que rodea su propia persona– entre las dos posiciones antitéticas de un Chaplin que adapta el encuadre a sí mismo y comanda el espacio que le rodea desde el interior del plano (incluso cuando todo se mueve a su alrededor y él está atrapado, pese a la resistencia de su cuerpo, en el movimiento aparentemente irreversible de la cadena de montaje de *Tiempos modernos* [*Modern Times*, 1936]) y de Laurel y Hardy en sus cortometrajes, en los que aceptan, por su parte, perderse realmente en el encuadre, esforzándose, además, a través de la fuerza centrífuga de sus gestos y sus acciones, que llega a la locura, por saquear y dispersar el mínimo decorado, hasta disolver completamente, en sentido literal como figurado, el espacio que les rodea (sea cual sea, *all-over*, pero también político y social, con sus nimias ansias de dinero, de confort material y de reconocimiento público, el entorno de los suburbios americanos es sometido ya de entrada al enfrentamiento permanente con la policía, al gasto sin reservas, al regreso a lo informe en unos terrenos más que desolados: por ejemplo, el destructor *Ojo por ojo* [*Big Business*, 1929], de James Horne y Leo McCarey, que presenta –con la ocasión de la venta a domicilio, tan irrisoria como incongruente, en el domicilio de Jimmy Finlayson, donde llegan Laurel y Hardy a venderle un árbol de navidad en pleno verano, tras responder con un minúsculo navajazo en el marco de la puerta al desafortunado choque que había seccionado una parte de su conífera– una escalada progresiva pero irreversible y una llegada a los extremos puntuada por *slow burnings* y respuestas calculadas que conducen al paroxismo final de la película, cataclísmico hasta el punto de transformar en cráteres lunares el mirador de uno,

2. *à bords perdus*, es decir, con sangría o sin margen, haciendo una analogía con el mundo de la edición.

el coche de los otros y todo el espacio intermediario de la calle y del jardín que les separaban apenas unos segundos antes).

Cambiemos ahora de periodo. Si Manny Farber y Patricia Patterson, con el riesgo de perturbar las conveniencias –¿pero acaso se equivocan realmente?–, prefieren *Tierras lejanas* (*The Far Country*, Anthony Mann, 1954) a *Centauros del desierto* (*The Searchers*, John Ford, 1956), es, más que nada, y a pesar de ciertas contracciones, por no decir contradicciones, internas del espacio que implica (en particular, el sentimiento de claustrofobia, antitético de la idea de «tierras lejanas» del guión de Borden Chase, suscitado por la puesta en escena de un exiguo porche, demasiado estrecho como para ser contiguo a ningún salón, o de una cabina de barco demasiado pequeña como para poder esconderse en ella), en razón de la capacidad que tiene el western de Mann, por el solo descentramiento de sus personajes en general y de James Stewart en particular, de hacer existir el paisaje más allá del encuadre, en el que reinan, sin embargo, el artificio y la trasparencia de un decorado de estudios, allí donde la película de Ford, centrando las viñetas de sus planos en un John Wayne reducido a la figura de «sello de correos», devuelve, mediante ese gesto que roza lo manierista, la belleza natural y salvaje de las mesas de Monument Valley al rango de producto de joyería, sublime, pero un poco vano, de las acciones que allí se desarrollan. A la soledad casi pesada de Wayne, responde la misantropía más sutil de Stewart, que le rechaza hasta el borde del encuadre tanto como lo hace la sociedad, estando siempre en la periferia del uno y de la otra. Y nada desagrada más al artista, como al crítico, que esos efectos de «encuadramiento», en todos los sentidos de la palabra, que ponen límites a la expansión infinita del espacio pintado, filmado, escrito, más allá de sí mismo.

Más que el aparente desencanto, el despojamiento, la nausea que sumerge a sus protagonistas o la ralentización de sus acciones hasta el estancamiento de un cara a cara insostenible con el espectador, lo que caracteriza la modernidad y, como escribe igualmente Farber, «el cambio de cama del río de las películas» (FARBER, 2009: 622), bajo la presión calmada e impasible de las primeras obras de Antonioni en los años 60, es justamente el abandono de esa organicidad, de esa continuidad y de esa complejidad del espacio, en beneficio de un nuevo primitivismo que se traduce en una simplificación de las formas, una confrontación de los tonos, una fragmentación de la pantalla e incluso un montaje-*collage*. También se trata, en términos modernistas esta vez, del ascenso de la superficie en relación a la profundidad (los fondos planos del azul del cielo en *El desprecio* [*Le Mépris*, Jean-Luc Godard, 1963]), la organización *all-over* de esa superficie (hasta en el tratamiento erótico de la forma de caminar y del cuerpo de Faye Dunaway en *Bonnie y Clyde* [*Bonnie and Clyde*, Arthur Penn, 1967]), el tránsito de la figuración a la abstracción de una composición estilizada (la pureza formal destilada por los rostros, los perfiles y las nucas de *Persona* [Ingmar Bergman, 1966]), o el vértigo de la representación que engendra la *mise-en-abyme* de las imágenes (la repetición y amplificación gestual y verbal de la interpretación de Dean Martin en la del marido en *Como un torrente* [*Some Came Running*, Vincente Minnelli, 1958]). Radicalizados, todos estos procedimientos culminan en las obras irreductiblemente abiertas del cine underground de Shirley Clarke, Peter Emanuel Goldman o el primer Cassavetes, con sus personajes opacos hasta la médula, la brutalidad nada edulcorada de su fotografía, y lo ilimitado del tiempo, sugerido por el flujo indefinido de un presente interminable.

El cine de los años 70, tanto el americano como el europeo, a falta de acusar el divorcio moderno entre la superficie y la profundidad, redistribuye las cartas de ambos, según Farber, sin énfasis ni petición de principios (a diferencia de las rupturas declaradas de *Ciudadano Kane* [*Citizen Kane*, Orson Welles, 1941]– o de *La aventura* [*L'avventura*, Michelangelo Antonioni, 1960]), a través de la oposición, que terminó por imponerse, de un «espacio dispersado» (FARBER, 2009: 762), que no carece de profundidad (*Malas calles* [*Mean Streets*, Martin Scorsese, 1973], *Los vividores* [*McCabe and Mrs. Miller*, Robert Altman, 1971], *Céline y Julie van en barco* [*Céline et Julie vont en bateau*,

Jacques Rivette, 1974]), y un «espacio confinado» (FARBER, 2009: 762), que sabe salir de su área (*Katzelmacher* [Rainer Werner Fassbinder, 1969], *El imperio de los sentidos* [*Ai no korîda*, Nagisa Oshima, 1976], *Jeanne Dielman, 23 quai du Commerce, 1080 Bruxelles* [Chantal Akerman, 1976]). Al mundo fluctuante, discontinuo, atomizado de uno, le corresponden la claridad geométrica, la frontalidad de filmación y la isomorfia estructural de la parte y del todo del otro, pero ambos tienen en común, además de un gusto por la trivialidad y una negación de la conclusión (el espesor y el enigma del mundo parecen encontrarse entonces en el cine termita de esa época), una forma literal de encarar las cosas, muy alejada de las alegorías dominantes en los años 60. Se reserva entonces una parte más hermosa para las elipsis, los lapsus y las transiciones al vacío (cuando no a las transiciones al acto) que no pueden colmar completamente los rituales obsesivos de Jeanne Dielman, y que liberan, por el contrario, los juegos imaginarios más felices de Céline y Julie, cuya imprecisión voluntaria es comparable a «una acuarela de Cézanne, donde más de la mitad del evento es eludida, con el fin de permitir que la energía penetre y salga entre ciertas notas vagas de paisaje» (FARBER, 2009: 763).

Espacio negativo, una vez más, que puede demostrarse a través de la historia de sus formas, siempre en movimiento; y no tanto en el sentido de una simple sombra amplificada de las obras, como en el de una grandeza negativa enunciable, después de todo, o el de la antimateria amplificando continuamente el universo de las películas, o, incluso en el sentido de uno de esos agujeros negros que ya no emiten luz en razón de la densidad misma de su masa, pero cuya hipótesis hay que admitir para poder dar cuenta de sus efectos, muy reales, en el campo gravitacional de los cuerpos. Es decir, que no se reduce a los lugares comunes del fuera de campo o del espacio en *off* de los estudios académicos, que sólo sería una modalidad de todo esto, y no la más apasionante, entre muchas posibles. Estos estudios comprometen la infinidad de las regiones de la experiencia, que jamás se puede totalizar: abiertas, más que abarcadas por las películas, más allá y más acá de sí mismas, en el seno de todos esos territorios artísticos, geográficos y políticos más vastos, a los que se adjuntan como pueden, lo más a menudo de forma subterránea, con frecuencia en la frontera, en el mismo límite del *wilderness* crítico, en la periferia una vez más de una civilización cinematográfica donde ni los *cartoons* de Chuck Jones ni las películas de acción de Walsh, Fuller o Siegel –no más que la interpretación sin pretensiones de Cagney o Wayne–, son tomados en serio por el aficionado ilustrado que sólo sabía pensar en la adecuación de la belleza *borderline* de las obras ávidas de captar «la inmediatez bruta de la vida, antes de que esta sea embotada por el Arte» (FARBER, 2009: 424). Para Farber se trata, naturalmente, del espacio escarbado de la galería de termitas que, como buen carpintero que es, conoce bien, pero con una manera inimitable de querer a su enemigo más íntimo. La miopía asumida del crítico, su trabajo a ciegas, si se quiere, le preserva de los demasiado frecuentes espejismos de la vista y de las generalidades que implica, desarrollando al mismo tiempo sus otros sentidos (la «oreja fotográfica» (FARBER, 1998: 358) de Patricia, el tacto pictórico de Manny, el gusto de ambos por la reflexión masticada, su alergia a las fragancias embriagadoras de la moda). Se la juegan a las visiones que se aúpan demasiado alto del ensayista elefante blanco, súbitamente aureolado por el Gran Arte, envarado a menudo bajo el sambenito del Gran Escritor, pero siempre prisionero, como Gulliver en Liliput, de las mil redes de la Santa Trinidad de la evaluación, de la interpretación y de la prescripción. •

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

FARBER, Manny (1998). *Negative Space. Manny Farber on the Movies. Expanded Edition*. New York. Da Capo Press.

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

Híbrido: nuestras vidas juntos[1]

Hybrid: Our Lives Together

Robert Walsh

RESUMEN

Este artículo comenta la trayectoria de Manny Farber y sus cambios estilísticos a partir de la entrada de Patricia Patterson en su vida, y de las influencias y aportaciones que la relación entre ambos generó en la metodología, técnicas y estética de su obra crítica y pictórica, mediante una apertura de la sensibilidad que se manifiesta en diferentes etapas de su trabajo.

PALABRAS CLAVE

Manny Farber, Patricia Patterson, Crítica de cine, puntos de vista cambiantes, color, pintura, naturaleza transformante de la imagen fílmica, Jean-Pierre Gorin, trabajo.

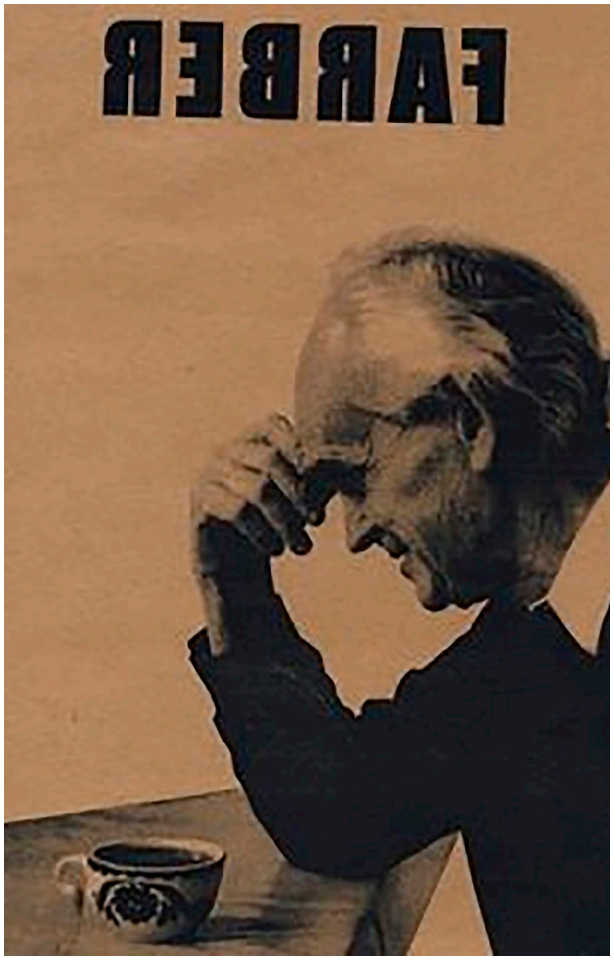
ABSTRACT

This article examines Manny Farber's career path and the stylistic changes stimulated by the arrival of Patricia Patterson in his life, with the opening of a sensibility revealed in different stages of his work. The essay reflects on the influences their relationship had on Farber's methodologies, techniques, and the overall aesthetics of his critical and pictorial work.

KEYWORDS

Manny Farber, Patricia Patterson, Film criticism, shifting points of view, color, film image's transformative nature, Jean-Pierre Gorin, work.

1. Una versión reducida de esta presentación formó parte de *Manny Farber & All That Jazz*, un homenaje-circo de cinco horas comisariado por su amigo y defensor incansable, su heredero dharma por así decirlo, Jean-Pierre Gorin, en la Universidad de California en San Diego en 2006.

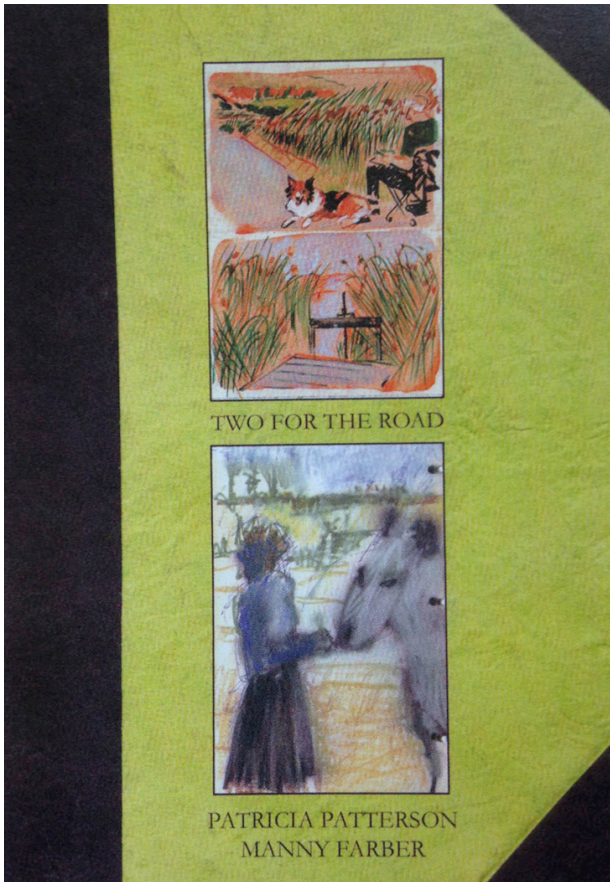


Manny Farber & All That Jazz Program (2006)

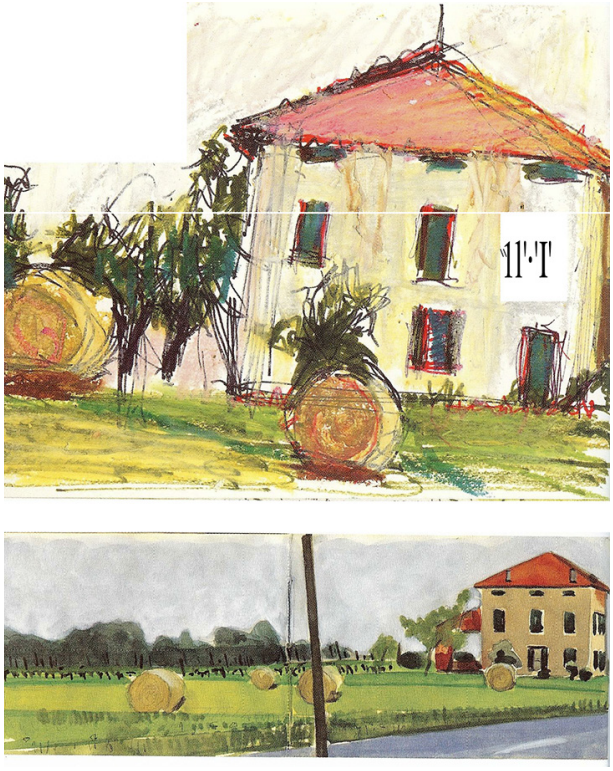
2003-2004 trajo una cascada de eventos sobre Manny. Tuvo lugar el lanzamiento de su retrospectiva itinerante, «About Face», en el Museo de Arte Contemporáneo de San Diego. Recibió un premio en el Festival Internacional de Cine de San Francisco gracias a la buena voluntad de Tom Luddy y Edith Kramer (ambos presentes esta noche), cuyo Pacific Film Archive había sido crucial para su vida docente en la UCSD. Y *Espace Négatif,* la largamente esperada traducción al francés, a cargo de Brice Matthieussent, de sus críticas seleccionadas, editada por Patrice Rollet, fue publicada por P.O.L. en París, donde se convirtió en tema de muchas reseñas y entrevistas con periodistas franceses, así como de una mesa redonda en el Pompidou. (Aunque, como señala Jean-Pierre Gorin, ambos empleaban estrategias similares y exploraban los mismos terrenos, Manny por lo general necesitaba mucha artillería para discutir sobre su carrera como escritor, que consideraba como algo del pasado: siempre prefería hablar de su inquietud actual, la pintura.)

Poco antes de estos eventos públicos, y que fue fácil perderse, «Two for the Road» se inauguró en la Athenaeum Music & Arts Library en La Jolla: una pequeña exposición de los bocetos de Manny y Patricia, inéditos hasta entonces, su primera como dúo.

Estos son algunos ejemplos: cuadernos de diario de Patricia de la campiña francesa, justo antes de la Navidad de 1991, y tomas contemporáneas de Manny de clientes en un bar de Arlés. No puede haber ninguna duda acerca de quién es cada trabajo, incluso cuando dibujan el mismo edificio. Como Manny le dijo a Sally Yard: «Patricia va a la psique, yo ni siquiera la toco. Yo voy a por el espacio». (A lo que Patricia oportunamente puntualizó: «yo también»).



Two for the Road (2003)



Entre Parma y Busseto, Italia
(Arriba: Farber; Abajo: Patterson, 1995)

Uscita, Italy, (Manny Farber, 1986)

Diary Entries - Camargue (Patterson, 1991)

Esta noche lo que me gustaría desentrañar –y celebrar– un poco es cómo todo el trabajo de Manny de los últimos cuarenta años se ha realizado, de una manera u otra, en el sentido más profundo, en colaboración con Patricia.

***

Dos advertencias, sin palabrerías, simplemente incontestables. En primer lugar, sin rodeos, tal y como subraya Patricia, «el trabajo de Manny es el trabajo de Manny, es suyo. Mi nombre no merece estar en él». (Como veremos, Patricia tuvo lo que llama «esa otra misión».) En segundo lugar que, debido a las limitaciones de tiempo, la propia obra de Patricia va a obtener muy poca atención aquí, y la influencia de Manny en Patricia, que él niega habitualmente, es un tema que tampoco vamos a tratar.

Una puntualización más: nada de lo que voy a decir acerca de la dependencia de Manny hacia Patricia debe considerarse clandestino o no reconocido. Se presentarán sólo secretos a voces.

***

Un poco de historia –y geografía–: En el verano de 1966, en un viaje a Cape Cod, Patricia conoció a la fotógrafa y cineasta Helen Levitt, amiga de Manny desde la década de 1940, que, en un instantáneo acto de mediación del más alto orden, pidió permiso a Patricia para que Manny se pusiera en contacto con ella.

Su primera cita consistió en ir a una proyección de la reestrenada *Raíces profundas* (*Shane*, George Stevens, 1953) en el New Yorker Theater, en el Upper West Side de Manhattan. Entraron bastante después de que la película hubiera empezado –nada fuera de lo normal para él–. Veinte minutos más tarde o así, Manny –un famoso fugitivo durante toda su vida– dijo inevitablemente: «has visto suficiente, ¿no es así?».

Su relación floreció muy rápidamente: Patricia pronto empezó a ir al cine más a menudo. Y abandonándolo más a menudo.

A los pocos meses habían alquilado juntos un loft sin calefacción en Warren Street, en el bajo Manhattan. Por el quincuagésimo cumpleaños de Manny, en febrero de 1967, estaban viviendo y trabajando juntos, y su colaboración había comenzado de verdad.

Es importante recordar dónde se situaban sus vidas por entonces: Manny se crió en Arizona y California, había sido pintor y crítico durante toda su vida adulta, y en aquel momento se encontraba en lo más alto de la melé cultural de Nueva York. Ya había publicado «Underground Movies», «Hard-Sell Cinema», «White Elephant Art vs. Termite Art», y otros ensayos que construyeron su reputación y continuaron encasillándolo. A juzgar por la cronología detallada que aparece en sus catálogos, Manny parece haber conocido a todo artista y escritor en Nueva York, desde los del círculo del Expresionismo Abstracto hasta Walker Evans y el difunto James Agee, o Saul Bellow y Mary McCarthy. Había tenido exposiciones individuales en Kornblee, donde había creado una innovadora y transformadora instalación en la galería en 1962, y en Tibor de Nagy. Trataba de ganarse la vida con trabajos independientes de carpintería. Él y su esposa Marsha se habían separado el año anterior; tenía una hija de nueve años de edad, Amanda, hoy en día pintora, escultora y profesora en San Diego.

Patricia, que sólo tenía 25 años en 1966, nació y se crió en Nueva Jersey, justo al otro lado del río Hudson. Había estudiado en la Escuela de Diseño Parsons, donde había sido alentada en gran medida por el legendario Marvin Israel, y viajó por Europa realizando varias rutas de arte; era profesora itinerante de arte en escuelas primarias católicas en el área metropolitana de Nueva York, dando clases de media hora durante todo el día, dos mil niños a la semana.

Acerca de esa «otra misión» que he mencionado…

Fotografía de Aran (1962) para *Three of Us*

Esta es una foto de 1962 de Patricia con sus amigos irlandeses Nan y Coilin Mullin, tomada por otro amigo –otro *fotógrafo*–, Alen MacWeeney, la base para su pintura llamada *Three of Us.*

En el momento en que ella y Manny comenzaron a salir, Patricia había estado visitando y viviendo durante largos períodos frente a la costa occidental de Irlanda, en la isla de Aran de Inishmore –aquí en el pueblo de Kilmurvey–, que se convirtió en el foco perdurable de la mayor parte de sus obras de arte. Ella dijo una vez que cuando regresó a Nueva York en 1963, quedó impresionada por el nuevo «trabajo audaz, a gran escala y público» de Warhol, Johns, Stella, Oldenburg, y otros. Sintió que lo que ella misma había ido produciendo era «muy privado, íntimo y romántico». En el verano de 1965 había viajado a Italia y quedó particularmente impresionada con Piero, Giotto, Fra Angelico –un lugar perfectamente suspendido entre lo público y privado–, una evidencia que queda clara en la mayoría de su trabajo, pero que no entraría en la pintura de Manny hasta más tarde.

***

Patricia era una persona ajena al mundo del cine y, en cierto sentido, al mundo artístico de Nueva York. Cuando se conocieron, Manny estaba escribiendo para lo que antes se llamaba, educadamente, una revista para hombres. Y, como dice Patricia, Manny atravesaba un momento muy difícil: había dejado de pintar y, apenas sobreviviendo con la carpintería, básicamente vivía en su coche. Parece innegable que, al conocer a Manny, había sido arrojada al abismo.

No obstante, rápidamente activó el proceso de trabajo de él, tanto en la crítica de cine como en la pintura. Ambos acudían continuamente a ver museos, exposiciones y películas, y hablaban y hablaban. En la redacción de sus artículos, Manny se ocupaba de tomar notas y escribir, mientras que Patricia compartía sus impresiones sobre la película que acababan de ver -o que habían visto por cuarta vez–. (Esta fue su inmersión en el método habitual de Manny de efectuar varios visionados de un film, algo que era más complicado logísticamente, más lento y costoso en aquellos días que en la actualidad, y con el que llevaba la contraria a Kael–.)

No se trata de dar a entender que Manny estuviera tomando un dictado, sino que estaba reuniendo inteligencia. Emplearía lo que Patricia articulaba, pero discutiendo, reconsiderando, añadiendo, quitando, reestructurando por completo la materia prima que ambos proveían. (Si se hubieran conservado sus borradores, habríamos visto la revisión y/o recontextualización de innumerables opiniones.) Su artículo sobre Godard, por ejemplo, que al principio tenía un tono mucho más negativo, fue una de las piezas vueltas a trabajar

Nueva York, mediados de los 60

extensivamente. Patricia recuerda a Manny diciendo enfáticamente que, una vez que algo está dicho, deja de ser verdad.

Tras conocer el breve elogio de la crítica de Manny en el ensayo de Susan Sontag *Contra la interpretación*, a finales de 1960, yo había llegado, al igual que la mayoría de nosotros, a su *escritura* primero, y recuerdo que me sorprendió que Patricia mencionara que al principio no era realmente consciente de la importancia de Manny como escritor. Pensaba en él principalmente como un pintor que se había metido en la crítica de cine, no como uno de los grandes estilistas de la prosa, y *pensadores* en prosa, en Estados Unidos. Pero eso tal vez explique el hecho –por suerte para él y para el resto de nosotros– que ella no encontrara la situación de Manny en aquella época totalmente desalentadora. En cuanto a los ensayos que hicieron juntos –a partir de una pieza para *Artforum* en el Festival de Cine de Nueva York de 1967 (con Patricia sin acreditar; artículos posteriores circularon ya con firma compartida)– uno se da cuenta de varios aspectos básicos:

A pesar de que están llenos de los tipos de material y de la densa prosa en capas que Manny cultivaba desde hacía mucho tiempo, estos tienen diferentes ambiciones, en parte debido a una nuevo público del mundo del arte y una fructífera conmoción en el cine mundial. Empleando cambiantes puntos de vista y enfoques múltiples, los ensayos hacen un inteligente alarde de sus ambivalencias, incluso más de lo que Manny había hecho por su cuenta. Y hay un florecimiento aún más completo a principios de 1970, una vez que Manny comienza a dar clases de cine en la UCSD, y él y Patricia están involucrados con el Pacific Film Archive y el Telluride Film Festival, especialmente con Jean-Pierre Gorin.

En una entrevista de *Film Comment,* que podría citarse sin fin, Manny le dijo a Rick Thompson que se había «cansado de cómo sonaban los artículos en *Cavalier* y *The New Leader*» a mediados de la década de 1960:

«Los odiaba. "Esto es Correcto y Eso es Incorrecto y Ahí está Tu Película". [...] Con el trabajo de *Artforum,* el terreno y las posibilidades de la crítica de repente se abrieron. Fue entonces cuando empecé a usar un montón de conversaciones de películas. Fue entonces cuando comenzó la colaboración con Patricia. Su sensibilidad se involucró y parecía legítimo para mí; mi sensibilidad para el cine se hacía más grande» (FARBER, 1998: 372).

En cuanto a las contribuciones de Patricia, dijo:

«Patricia posee un oído fotográfico; se acuerda de los diálogos de una película. Es una persona ferozmente opuesta a las soluciones, a identificar una película con una sola cosa, sin más. También está en contra de todo juicio de valor. ¿Con qué reemplazar eso? Relacionando la película con otras fuentes, llegando a la trama, la idea detrás de la película, extrayendo la idea abstracta de ella. Aporta todo eso a la escritura y saca la asertividad afuera.

En su crítica, de algún modo es poco sofisticada y refinada, pero la forma en la que ve cualquier trabajo es completa – cuál es su cualidad más que su objetivo o su excelencia; no considera las cosas en términos de excelencia. Posee un dominio perfecto del lenguaje; nunca la he oído decir una cosa torpe o discordante. Se expresa de una manera increíble, y escribe de la misma manera. En su trabajo artístico, practica mucho la escritura; liga el sonido a la realidad según la postura adecuada. Es muy irlandesa. Nunca se tiene la impresión de que haga ningún relleno o esteticismo, sólo la palabra o frase adecuada. Soy casi lo contrario de todas esas cualidades: juzgo a menudo, uso un montón de palabras, me obsesiona la estética, el análisis. [...] Es incapaz de carecer de escrúpulos. Tenemos discusiones feroces sobre la menor frase escrita» (FARBER, 1998: 358-359).

Patricia añadía:

«Si dependiera de mí nunca habría soñado con publicar nada – siempre me parece como

un trabajo inacabado, un borrador. Pero él dirá, "déjalo así"» (FARBER, 1998: 358).

UCSD, 1976

Paper Paintings
Museum of Contemporary Art, San Diego, 2003

***

Tan importante como la escritura de la década de 1960 fue la creación de las grandes abstracciones en proceso en papel de Manny, que crecieron a partir de las pinturas en papel de tamaño caballete en las que estampó y escribió, y que lo implicaron artísticamente durante los siguientes años.

Patricia no sólo *no era* una artista abstracta; estaba más apegada al arte del pasado, el pasado inmediato y el remoto, mientras que las influencias y los diálogos de Manny en esa etapa fueron principalmente con sus contemporáneos. «Cuando los artistas se pasaban», dijo una vez, «no había duda de que pensaban que lo que ella estaba haciendo era importante y lo que yo estaba haciendo no». Sin embargo, ella se oponía a la idea de renunciar a su trabajo representacional y no podía *imaginarse a sí misma* en el mundo del arte.

No obstante, se sumergió en el trabajo de estudio con Manny. Se ponía de pie encima de una escalera y le señalaba el contorno adecuado para cortar el papel de collage Kraft. A través de ensayo y error, llegaron a técnicas muy elaboradas para saturar el papel, mezclar, aplicar y secar las pinturas, volteando los trabajos a doble cara en un período de horas o días. Después de que se hubieran mudado a una parte más alta de la ciudad, pero manteniendo el estudio de Warren Street, Manny vagabundearía por decenas de manzanas de la ciudad, a través de la nieve y en medio de la noche, simplemente para dar la vuelta a una hoja.

Patricia siempre vio a Manny como el valiente, el más ambicioso en el mundo del arte, el más competitivo con sus semejantes y más motivado, el dispositivo motriz. Tenía una enorme resistencia, una capacidad de trabajo inagotable. (Hoy en día la gran queja de Manny parece ser que el principal inconveniente de envejecer es su incapacidad para hacer tanto trabajo como le gustaría. Su consejo imposible de seguir a Jean-Pierre: «No te hagas viejo».)

Desde el principio más vacilante, tentativa y necesitada de horas de sueño, Patricia sintió un cierto alivio trabajando con Manny en la retaguardia. Se sentía cómoda evitando las complicaciones de sumar sus créditos en el mundo del arte, y antagónica a su Reino de Titanes. Su llegada a la vida de Manny en parte implicó el desarrollo lento y metódico de su estética –a través de conceptos de escala, técnica, rapidez de los efectos, materia– que él podría –y así lo hizo– asimilar y construir sobre lo que quisiera. (Volveré sobre esto...)

***

Este relato nos lleva muy abruptamente al cambio estilístico de Manny en 1974, que Patricia relaciona con «los cambios en el mundo del arte cuando el trabajo más autobiográfico, figurativo, se convirtió en respetable y legítimo de nuevo», en lugar de vincularlo con su propia influencia. Las clases de cine de Manny ya habían comenzado a centrarse en la vida doméstica cotidiana en una gran variedad de películas, desde comedias mudas a Wellman u Ozu. Y Patricia recuerda «discutir con Manny sobre cosas» en el Festival de Cine de Venecia de 1972, específicamente en lo relativo a Fassbinder y Straub-Huillet, los realizadores sobre los que hablará regularmente hasta su retiro.

Se puede apreciar la mezcla de sus sensibilidades en este extracto, en el que se refieren a Hans en *El mercader de las cuatro estaciones (Händler der vier Jahreszeiten,* Rainer Werner Fassbinder, 1971) como:

«una víctima en una imagen moderna de Matisse, compuesta por cuatro colores frescos como un vergel [...] Fassbinder se adhiere a la imagen frontal, en muchos sentidos como si se tratara de un fresco de Fra Angélico: un hombre vestido con una limpia y almidonada camisa azul y blanca comercia con peras verdes que llenan un carro rectangular, una tarea humilde congelada en una composición quieta y poco profunda» (FARBER, 2009: 707).

Howard Hawks (1977)

***

Howard Hawks II, de 1977: una pieza en óleo sobre papel para acompañar a *A Dandy's Gesture* (cada una de menos de sesenta centímetros cuadrados), que Patrick Amos y Jean-Pierre han discutido en su indispensable ensayo de 1985, «The Farber Machine».

A Dandy's Gesture (1977)

Comentarios de Jean-Pierre y de Amos, como:

«Los objetos en la pintura… ofrecen un curso intensivo en la carrera ligada al género de Howard Hawks –el tigre es de *Hatari* (1962), el avión de *Sólo los ángeles tienen alas* (*Only angels have wings*, 1939), el diseño de periódico de *Luna nueva* (*His Girl Friday*, 1940)– pero ahora animan el espacio de la pintura y establecen su propio terreno de ficción autónoma.

Con la nueva disparidad de escalas y objetos, Farber puede imponer mejor un sistema de lectura que mezcla diferentes densidades de información y constantemente cambia de

marcha y de velocidad a través de la pintura.» (AMOS y GORIN, 1985).

– así como aquellos sobre la mente del *bricoleur*, son igual que hablar sobre *Hawks II* y las estrategias y tácticas que Manny desplegaría en las obras que siguieron.

Manny había mantenido la inquietud respecto a la abstracción, y creyó que había llegado al final de una larga carrera en 1974. Encontró un nueva concentración en las llamadas pinturas "narrativas", "de naturaleza muerta", "de tablero".

Se produjo una progresión extremadamente rápida desde las primeras incursiones de Manny haciendo dibujos de herramientas, a la serie «American Candy», «American Stationery», y luego a los «Auteurs» en sólo tres años. Al hacer la topografía de la primera década de la fase figurativa –tal vez deberíamos llamarla fase de proceso post-abstracto– J.-P. y Amos nos alertan de la «necesidad compulsiva de llevar cada movimiento a un punto muerto produciendo inmediatamente al lado un contra-movimiento crítico» de Manny, y un debate entre «su retórico anhelo por las improvisaciones jazzísticas y su necesidad, constantemente afirmada, de la estricta planificación compositiva». (AMOS y GORIN, 1985).

Incluso en una obra de tamaño medio como *Hawks II* se aprecian las representaciones de animales (animales de juguete desde una perspectiva aérea en su caso) que Manny siempre ha pensado que Patricia sólo roza. Las tres series introducen y avanzan en un ambiente local, los elementos internos, las versiones de otras imágenes (capturas de películas, reproducciones de arte, etc.), grandes detalles, pero nada agobiante o exagerado.

A pesar de que los múltiples ángulos y las escalas cambiantes son suyos, hay una apertura que, de acuerdo con Manny, ha sido una de las preocupaciones constantes de Patricia. En estos y en los posteriores grandes lienzos con la espátula, se mostrará capaz de trabajos excepcionalmente minuciosos, obras muy intensas temporalmente en diversos modos figurativos, hasta el punto de pintar, en palabras de Patricia, «la sombra bajo una pasa de uva». De vez en cuando, ella pensaba que sus complejas composiciones generales podrían emplear un poco de aire. Con los años, ha sugerido que Manny abandona el trabajo sobre un cuadro en aquel punto en el que ya no se siente concernido, y éste ha hablado de ella con gratitud por salvarle de sí mismo. El hecho de que él pudiera ver más de lo que podía hacer no significaba que debiera hacerlo.

«Déjalo como está. Déjalo así.»

No se trata de profundizar demasiado, pero ahí había claramente una inversión de roles: Manny solía intentar no sobrecargarse ni detenerse en la crítica de cine; a pesar de la riqueza de detalles, trataba de ir rápido. Mientras sus pinturas se hacían capaces de acomodar cualquier cosa en su esfera, Patricia le ayudó a mantener una exhuberancia *legible*, sin ahogarse en la «confusión floreciente y llena de zumbidos» de William James.

***

Una pieza del engranaje de la primera máquina Farber-Hawks, menos prominente aquí, son los mensajes escritos a mano por Manny, otra área en la que Patricia tuvo un papel importante.

«Me gusta mucho usar palabras», dijo una vez acerca de sus propias instalaciones, en las que habían desplegado letras de canciones y conversaciones según llamativas configuraciones. «Me gusta *el aspecto* de las palabras».

Como he indicado, Manny estaba particularmente atraído por el oído de Patricia y el modo en que la incorporación del diálogo fílmico incorporó capas temporales en la crítica. Para las denominadas pinturas "diarísticas" a partir de 1974, se apropiaría de fragmentos de

diálogo –como «alimentar con cuatro moscas, un vaso de agua y una ración de pan blanco a una serpiente» de *Las tres noches de Eva* (*The Lady Eve*, Preston Sturges, 1941)– y hará de ventrílocuo de eslóganes, instrucciones, comentarios fuera de sitio, de Patricia (y otros), utilizándolos como apuntes aparentemente "auto-dirigidos" hacia sí mismo (en palabras de J.-P. y Amos). Tal y como continúan:

«estas misivas permiten a Farber describir, en un delirio de cúmulos, cómo se pintó la pintura; cómo debería o podría ser leída; cómo debería, podría hacerse la siguiente.»

Pero, ¿quién está hablando en estos textos sin créditos? ¿Quién está *haciendo* el discurso?

Haz la flor junto al florero.
Acábalo.
No más cine. (Algo que Patricia sentía cada vez más a mediados de los años setenta.)
¿Qué hay de malo en la parte superior de la cabeza?
Poner esta figura al revés.
No te asustes.
No pienses tanto.
Más santo que tú.
Sigue Enseñando Mujeres Trabajadoras.
Deja un montón de amarillo y azul.
No seas tan pesado y grave.
Ves con calma con la violencia y la abyección.
Quiero esta habitación llena de flores.
Sigue culpando a todos.
Y mi favorito: *fácilmente intimidable.*

¿Desde cuándo sincronizaba los labios? ¿Con qué frecuencia respondiendo a preguntas susurradas o repitiendo frases que le son proveídas, al igual que los actores-personajes de Godard en los años sesenta?

¿Quién estaba hablando? Solamente la pintura, como el sitio de un dúo disfrazado, una polifonía velada.

***

1977, el año de las pinturas Hawks, fue el año de la entrevista en *Film Comment,* en la que Manny y Patricia discutieron sobre el estado de la crítica de cine y las últimas estrategias del mundo del arte, sus métodos de enseñanza, y sobre «conseguir que los bastardos reciban su merecido». El año también de «Kitchen without Kitsch» –sobre *Jeanne Dielman* (1975) de Chantal Akerman, una obra modelo de la domesticidad hierática de Patricia–, que lamentablemente fue el último de sus ensayos.

La pieza comienza de esta manera –y los enlaces a la propia obra de Manny son evidentes–:

«El paisaje cinematográfico de las películas de los setenta señala que hay dos tipos de estructura que se practican: el espacio disperso y el espacio confinado. *Rameau's Nephew* (Michael Snow, 1974), *Los vividores* (*McCabe and Mrs. Miller*, Robert Altman, 1971), *Celine y Julie van en barco* (*Céline et Julie vont en bateau*, Jacques Rivette, 1974), *Atención a esa prostituta tan querida* (*Warnung vor einer heiligen Nutte*, Rainer Werner Fassbinder, 1971) son películas que creen implícitamente que la no-solidez constituye la primera característica de un universo identificado con una masa de partículas de energía, y que el objetivo, estructuralmente, es un espacio fluctuante capaz de acompañar este contenido atomizado y la idea de conservar la frescura, así como la energía del mundo real en el interior del cuadro fílmico. La ausencia de toda conclusión es una importante característica de los años setenta: nunca dar la imagen de conjunto, ni la palabra conclusiva.» (FARBER, 2009: 762).

Manny y Patricia aluden a una serie de cineastas –de Robert Frank y Yvonne Rainer a Michael Snow, Ozu, los Straub, Bresson, Buñuel, Warhol– y acaban revisitando algunos de los temas de toda la vida de Manny al tiempo que se acercan al territorio de Patricia:

«Aunque sea más fácil comparada con sus influencias más salvajes […] [¿Cuánto se dice en esta breve frase?] la revelación

Akerman es una conmoción política contra el ruido mediático de la gran prensa, que ha convencido al público de que necesita Vitos Corleone, Johnnys Guitar, y otras Carries, un perpetuo hinchado de la imagen, y subidas y caídas dramáticas para quedar satisfecho. Al público se le ha lavado el cerebro para hacerle creer que no puede soportar ciertas experiencias, gracias a la propaganda de Mekas, así como a la promoción de los media. Observar el espacio luminoso y mágico de una casi-pueblerina que lava, alisa, cocina, corta, amasa, es particularmente provocador, ya que estas imágenes sugieren un vínculo posible entre el film estructural y el film comercial.» (FARBER, 2009: 769).

Estas preocupaciones –y las extrapolaciones a sus obras de arte– continuaron dando forma a la pintura de Manny y Patricia.

Manny concluyó la entrevista en *Film Comment* diciendo a Thompson:

«Yo trabajo mi pintura, pero no más que la crítica. ¡La pintura me viene de manera natural! […] No sabría imaginar una forma de arte más perfecta, una carrera más perfecta que la crítica. No puedo imaginar nada más valioso que hacer, y siempre lo he sentido así.» (FARBER, 1998: 392).

Continuó enseñando otros diez años, pero aparte de algunas observaciones en las entrevistas, se trataba de sus –tanto suyas como de Patricia– últimas palabras publicadas sobre cine, sobre escritura.

***

Reseteando los relojes, como nuestro maestro de ceremonias y DJ Jean-Pierre nos ha instado a hacer, déjenme dar marcha atrás y cambiar las pistas:

De paso, Manny también habló a Thompson acerca la visita de Godard a su taller:

«Yo lo amaba mucho, era formidable, pero no sé lo que dijo. Sé lo que parecía. Los Straub fueron detestables, los podría haber matado.» (FARBER, 1998: 392).

Este impulso no le impidió pintar una obra mayor, dos años después: *Thinking About «History Lessons»*, una pintura que Jean-Pierre tiene la oportunidad de ver casi a diario, y que Manny describió como sexualidad evidente y cruda, en un movimiento materialista anti-Straub y anti-cerebral.

En una entrevista de 1982 con *Cahiers du Cinéma,* Manny dijo:

Thinking about 'History Lessons' (1979)

«La pintura es como la escritura. Me permite acercarme a una película desde varios ángulos. La motivación de mi pintura, y de gran parte de mi escritura crítica, es tratar de reconstruir los diferentes sentimientos que se sugieren en la película. Es una visión pluralista…».

«Yo no creo que nadie pueda descifrar de qué tratan mis pinturas…».

«Me parece que si se quiere hacer una pintura figurativa hoy en día, es esencial expandir el centro, relativizar las referencias, multiplicar el tema. La relación de un personaje con una mesa, con el suelo, con una casa, o un tren debe ser infinita, en vez de estar ligada a una relación lógico».

«A menudo, lo que hago es lo contrario de lo que se espera. Así que mi pintura Straub-Huillet está llena de contenido erótico porque sé que va a asustar a la gente; los Straub-Huillet son muy austeros, sólo están interesados en cosas serias, así que sacudo a la audiencia al mostrar algo que no esperaban en relación con su trabajo». (GORIN, J.-P, y ASSAYAS, O., LE PÉRÓN, S. y TOUBIANA, S. 1982: 54).

J.-P. y Amos sostienen que «el movimiento permite a Farber captarlo de dos modos: mostrando al espectador la esencia de su estética y produciendo junto a él precisamente lo que deja fuera». Y en el análisis más incisivo de la pintura de Manny, continúan:

«Lo que la estética visual minimalista de los Straub deniega es precisamente lo que Farber ve como el poder de la imagen fílmica. Él insiste en la naturaleza transformadora de la imagen fílmica. La ve como un movimiento, como algo que nunca descansa sobre sí mismo, siempre se escapa en el borde, creando siempre la necesidad de otra oportunidad, otra imagen, siempre existente como un dispositivo de conmutación para canalizar y redireccionar la atención. Lo que subyace en la obra figurativa de Farber es su intento de revitalizar la pintura mediante la importación de la naturaleza transformante de la imagen fílmica. Así, el rechazo de sus cuadros a fundirse en una sola imagen; su relación conflictiva con cualquier centralidad, sus multiplicaciones de las estrategias y puntos de vista de composición; sus apropiaciones multivalentes; su dependencia de los caminos, rutas, redes y la insistencia del pintor en una lectura nómada de sus cuadros.» (AMOS y GORIN, 1985).

Un paréntesis: De acuerdo con el tropo de la ventriloquía, así como la inclinación de Manny por el subtexto autobiográfico, no puedo sino ver esta fotografía de Straub y Huillet, tomada del libro de Richard Roud acerca de los cineastas, según una analogía del doble retrato de Manny y Patricia.

***

Detalle de *Thinking about 'History Lessons'*

En 1985 llegó una pintura precisamente llamada *Domestic Movies,* un cuadro de dos metros, que incorpora cintas de teletipo como si fueran mensajes de cabeceras de rollo de película en relación a obras que Manny había

Domestic Movies (1985)

enseñado, incluyendo *Rebelde sin causa* (*Rebel Without a Cause*, Nicholas Ray, 1955), *Stella Dallas* (King Vidor, 1937), y *Los asesinos de la luna de miel* (*The Honeymoon Killers*, Leonard Kastle, 1969). Con su enorme tamaño, sus

campos contiguos de brillantes colores y pasajes ejecutados con exactitud en una variedad de estilos, se puede ver como una culminación de los diez años anteriores, y –con su profusión de flores, pájaros y comida, y el contrapeso de sus arabescos improvisados– presagiaban mucho del trabajo de Manny de los próximos veinte años.

Los paneles de fondo de dos colores –elección de Patricia– recuerdan a las combinaciones de pigmentos llamativos que ella usaba para la elaboración de su propio trabajo, pero en las pinturas de Manny, éstas funcionan de manera diferente, y más aún en la serie ampliada de obras con motivos en blanco y negro que seguirían: llaman la atención sobre el carácter deliberadamente construido de cada pintura, la creación de zonas separadas de espacio y tiempo, áreas estrictamente definidas donde la improvisación a saltos puede prosperar.

Cada superación del límite, cada oportunidad de responder a otra delimitación del encuadre –notar el número de rectángulos internos– pone de relieve la estrategia penetrante de Manny de frenar al espectador, e incluso dejarle muerto en sus caminos (como él cumpliría mediante textos largos colocados en ángulos extraños). Había empleado esta técnica límite en la mayor parte de su pintura expresionista abstracta y en su escultura, mucho antes de las rejillas apenas ocultas de las pinturas en papel, que el fallecido y añorado crítico Amy Goldin apodó «los huesos».

Trabajar con y contra el dramático y brillante sentido del color de Patricia liberó a Manny para explorar más a fondo, y en un contexto nuevo, el tipo de color que había creado en las pinturas de papel y en las primeras obras figurativas. Goldin se refirió a ello como «el color que se ve como si hubiera pasado por muchas cosas: abrasado, ahogado, volviendo a la superficie, flotando. Color sensible a la luz que ha sido sometido a los fenómenos naturales».

«Entre todos los cuadros de Farber», J.-P. y Amos concluyen, «*Domestic Movies* tiene la paleta más agresiva y dispar». Continuaron con este desglose preciso:

«Lo que era desplazamiento lateral [en sus primeras series] es ahora vertical, lo que era separación y fronteras fijas es ahora enredo y enmarañamiento; lo que fue alineación lineal es flujo; lo que fue la red es engranaje. Y lo que existía entre el entonces y el ahora es lanzado en el tiempo presente». (AMOS y GORIN, 1985).

***

A menudo ejecutado rápidamente con caseína sobre lienzo (tras una larga preparación) y empleando una estricta economía de medios, gran parte de la obra de Patricia ha logrado una contradicción de términos: momentos conservados e inmediatamente legibles de pureza emocionalmente compleja, cuya estatura sin pretensiones pero teatralmente icónica resuena con otros momentos igualmente sin pretensiones e icónicos en trabajos separados. No hay nada como mirar, en un giro de 360 grados, uno de sus espacios de instalación. Cada una de sus imágenes y objetos relacionados con Aran nos invita a montar en nuestras mentes un mundo en abundancia, íntimamente poblado en alguna otra parte.

Como la propia Patricia sería la primera en reconocer, los ritmos y la musicalidad, el tiempo de codificación de la obra de Manny son suyos por completo. El sentido de un proceso temporal intricadamente complejo siempre es primordial; la primera e instantánea toma –esa sensación de aturdidora simultaneidad, como resultado del *montage*– lo desahoga y lo enfatiza. Tomando cualquier camino aparentemente al azar, a través incluso de una de sus pinturas más vertiginosamente complejas, uno pronto descubre que él ya ha estado en todas partes a lo largo de la ruta, que ha previsto y orquestado dónde y cómo es probable que sigas y te pares.

Los campos de fuerza de las pinturas de Manny desde 1974 habían operado por semejanzas, analogías, variaciones, resonancia

o disonancia dentro de la dispersión. Poco a poco, cada representación de un objeto (una pera, una viga, un volumen de arte abierto), así como la "pintura de base" cada vez más abstracta de la tierra, llegó a tener su propia imagen-voz, que resuena con otras imágenes-voces. El *yo* del pintor –el *yo* de Manny– se encuentra con el *tú* de un objeto, y el *yo* de cada imagen que hace habla siempre con al menos otro *tú.* Es como si cada objeto, no sólo *existe* con los demás, sino que los *experimenta*, y una pintura es el canto polifónico de todos ellos. Ya que Godard ha tomado la frase *Notre Musique,* vamos a llamar a las obras *Our Lives Together.* (Con una distante reverberación de la estrofa de «Tangled Up in Blue», «Sure was gonna be rough» (seguramente iba a ser dura)).

***

Segundo y Último Paréntesis: no quiero sentimentalizar este proceso o limar las asperezas, aunque he hecho probablemente ambas cosas. ¿Dónde está el conflicto?, se preguntarán.

Déjenme recuperar esta agria noción: que, a pesar de todo su amor y admiración por la obra de Patricia, gran parte de la pintura de Manny desde 1974 a 1987 llegó a ser una respuesta a –y, a veces, incluso una agresiva micro-crítica-en-acción de– la estética de Patricia.

La quietud, la compasión, los momentos singulares imbuidos de lo local y de la historia del arte, las pinturas basadas en fotografías y otros documentos, una comunidad de personas reales de un país lejano: Qué podría ser más radicalmente diferente de su propia obra de ese período, hecha por un artista cuyo método, de acuerdo a J.-P. y Amos: «niega la posibilidad de clausura, de resolución, de ser completada, y está siempre agregando un nuevo giro, que parece reacio a pasar a otra pintura porque siempre está viendo la posibilidad de nuevas conexiones en la obra en curso.» (AMOS y GORIN, 1985).

***

Desde 1970, cuando junto a Patricia se mudaron al sur de California, la vida cotidiana de Manny había sido una ronda continua de clases de cine, pintura, mirar carretes y tomar notas, siesta, pintura, clases de cine, etc.

En 1987, cuando con Patricia llevaban 20 años siendo pareja, Manny, después de haber cumplido 70 años, se retiró de la enseñanza y comenzó a trabajar bajo la influencia diaria de la luz natural, que inundó su estudio en casa (gran parte de su trabajo anterior fue hecho enteramente bajo los fluorescentes); de una rutina doméstica más sedentaria, que contó con menos insomnio o noches interrumpidas preparando clases; de menos ir al cine y menos hablar de cine; de más música de diferente tipo en el estudio (Pollini, René Jacobs, Jon Hassell); de más paseos con Patricia, que trajeron el paisaje de la laguna a sus pinturas a modo de ramas, huevos, plumas, y otros despojos; y de, sobre todo, la presencia inestimable de su jardín, siempre cambiante.

La obsesión de Manny, especialmente una vez que había dejado de escribir y la enseñanza de cine, fue relacionar todo con su trabajo. «Mallarmé decía que todo existe en el mundo con el fin de terminar en un libro», escribió Sontag. «Hoy todo existe para acabar en una fotografía». Para Manny, la pintura es todo.

Así que, literalmente, Patricia lo llevaría de la mano por el jardín y en sus paseos, sugiriéndole aquello que podría pintar a continuación.

Patricia dijo en 1989 que la «pintura tiene que ver con cosas como la jardinería y el diseño de un estudio y la lectura… Y ahora Manny y yo hablamos más sobre la fabricación, cosas dentro de la propia pintura – las opciones de color, las decisiones de escala, movimientos de cuadro, qué poner junto a qué y por qué». (PATTERSON, P. y WALSH, R.: 1989)

Su entorno doméstico compartido se convirtió en su único tema, y aunque no puedo entrar en ello aquí, me gustaría sugerir que, en

lugar de criticar la estética de Patricia, el trabajo de Manny tras su jubilación llegó cada vez más a incluirla y aceptarla, a mezclarla con la suyo propia. "Tema para futuras investigaciones", como dice el refrán.

***

Lo que nos lleva, como en *Finnegans Wake*, «por un commodius vicus de recirculación» de nuevo a la misión de Patricia mientras tanto:

Durante sus casi treinta años de enseñanza, con dos devastadores incendios separados por diez años y en los cuales perdió casi todo en el primero, y en el siguiente «sólo dos tercios» de su trabajo, Patricia continuó con su propia práctica artística. Hasta *su* jubilación en 1999, sus tareas universitarias incluyeron clases de pintura y dibujo, así como conferencias de historia del arte, en particular un curso sobre los Shakers, la Bauhaus, De Stijl y el Constructivismo ruso – el arte y la política de las comunidades utópicas.

Ha habido muchos otros proyectos también, como jardines públicos, el esquema de color para el Children's Museum de San Diego, y el "tratamiento" vivificador de la pequeña casa en Tijuana.

Sin embargo, el material nuclear de su arte, su espacio central, siempre ha sido y sigue siendo hoy en día, el trabajo de Aran – pinturas, dibujos, instalaciones incluyendo canciones irlandesas y conversaciones, todo relacionado con los residentes, objetos y demás componentes de ese mundo: una estufa de cocina y un armario empotrado, un potro picazo, el "skyline" de una pequeña aldea azotada por el viento como otro muro de piedra desnuda. El objetivo, sin embargo, a lo largo de su carrera, ha sido hacer el trabajo impecablemente contemporáneo, sin importar el tema. Tradicional a primera vista, cada centímetro en un arte del pasado –un arte *con* el pasado–, pero al enfatizar la teatralidad de la gente en las habitaciones, como personajes de una obra de teatro, estaba mezclando Aran con Fassbinder y los Straub.

Estas son pinturas –mi apresurada selección– que expuso a principios de 1990 en la Palomar College's Boehm Gallery, cerca de San Marcos, parte de una instalación para enfrentarse a la muerte de su amigo de Aran, Pat Hernan…

Detalle de *The Bed* (1990)

La cama de matrimonio, el sitio doméstico de la vida de una pareja.

Detalle de *Mary Alone* (1990)

La esposa de Pat, María, sola y de luto. Él había muerto dos semanas antes.

Pat's Grave (1990)

La tumba de Pat.

Winter Vegetable Bed, Month of November (1990)

Un jardín de verduras de invierno: tiernos brotes verdes, tierra oscura, el ritmo de las cosas que crecen.

(Casi puedo oír a Manny, que nunca ha estado en Aran, advirtiéndome que me estoy poniendo sensiblero por momentos, pero por ahora, ya se ha dicho lo suficiente y bien dicho –por Jean-Pierre y otros– acerca de estratagemas, documentación, etc.)

La pregunta es: ¿Qué nos muestran estas imágenes luminosas, desnudas?

El amor, la pérdida, una vida vivida juntos.

***

Hacia el fin del milenio el crítico y novelista-traductor Gilbert Adair escribió:

«una vez existieron críticos que en realidad ayudaron a formar el gusto del público, que cambiaron las cosas, que hicieron que las cosas sucedieran, que "crearon un clima". [...] En el pasado de los Estados Unidos existió el magnífico Manny Farber.»

Manny ciertamente logra, cuando poco, estos objetivos. Pero lo que Patricia ha hecho y hace por Manny es eso y mucho más: la creación directa y personal del clima más propicio para el crecimiento de su obra.

Jardín y Estudio, Leucadia, California

En estos días el jardín se está apoderando del estudio… proporcionando los movimientos de apertura de las futuras pinturas de Manny.

Ingenious Zeus (2000)

Para cerrar, con el año 2000, una de las obras gloriosas (un término que él mismo hubiera desechado) de la fase más reciente de Manny, *Ingenious Zeus* –otro más de la preponderancia de títulos creados con Patricia–. Hortalizas, rosas del jardín, una rama cortada de hojas brillantes, una nota desconcertante, ¿no lo es?, en la esquina superior derecha (a menudo el punto final de Manny, su punto dulce, el lugar al que sus vectores en zigzag nos guían misteriosamente).

En la reproducción: los Pieros, *Mujer sentada tocando la espineta* de Vermeer, *La italiana* de Corot, desnudos de Tiziano –todos sugeridos por Patricia–. Fuera de cuadro, en el espacio y tiempo negativo de la pintura, la historia de una más de las seducidas por Zeus (Danae en esta ocasión), su aparición como una lluvia de monedas, y todas las representaciones de ese mito por artistas anteriores: Rembrandt, Van Dyck, Tintoretto, y varias de Tiziano –incluso un Klimt–.

Tal como lo veo, el principal anhelo/necesidad/aspiración/maniobra de Manny, tal vez incluso su *función*, ha sido ver, acercarse y lidiar con algo/nada, directamente con sus manos, para responder a algo/nada inmediatamente anterior a él –ya sea una película o cosas que tiene medio organizadas en una mesa–, proyectarse en él, y rehacer/reconstruir sus respuestas y a sí mismo –tanto rehaciendo como alterando y volviendo a hacer otra vez–. Escribiendo "crítica", pintando, enseñando, "naturalezas muertas". El trabajo, en otras palabras, un inevitable y polivalente término cuando se habla de Manny. No funciona como en *la explotación* –un meme que no se oye mucho en estos días, pero que probablemente reaparecerá– sino trabajo como mano de obra, como objeto construido. Trabajo, según Jean-Pierre, la única religión de Manny. Lo que implica que, independientemente de qué está tramando, Manny está fomentando un proyecto de toda la vida, continuando sus devociones.

Todo lo que toca es *trabajado* –trabajado de y sobre, alrededor, fuera, y a través, arriba y dentro– y *retrabajado* de nuevo. Él responde más plenamente a Patricia con sus palabras, sus silencios, sus aversiones, sus empatías, su jardín, *su trabajo*. Ella ha sido la definición de su espacio negativo durante más de cuarenta años. La relación *Yo-Tú* de la que él habla pasa a ser uno de sus temas, cultivando, por lo que se les da su merecido, un doble, una relación sustituta de ella.

Desde el principio, su relación estaba arraigada, construida y *manejada para sobrevivir* trabajando juntos.

Godard y Anne-Marie Miéville suelen hacer repetidas referencias en películas como *Salve quien pueda, la vida* (*Sauve qui peut [la vie]*, 1980) y *Pasión* (*Passion*, 1982) a una fusión anhelada de amor y trabajo. A veces un poco retórico, una máscara que uno se pone, haciéndose pasar por otra persona; a veces asumiendo verdaderamente la virtud.

En este sentido, la relación de Manny y Patricia ha sido ideal, ejemplar (esa palabra usada en exceso, pero necesaria): explorando el amor y el trabajo en sus ajustes cambiantes y adaptaciones; haciendo el trabajo, tratando de mantener el amor por lo que hacen, y de amar su obra espontánea y duradera, en pleno compromiso. Al igual que las decenas de elementos, incluyendo la suerte, que cobran vida en las pinturas de Manny –los colores radiantes de Patricia contrapuestos con sus variedades difuminadas, un viejo juguete, un fragmento de diálogo, una planta capuchina en cada fase de su vida desde la semilla hasta la cáscara seca, un Giotto, un Goya– todo está a su alcance, para ser reelaborado, amado, una y otra vez.

Posdata: *A pesar de la enfermedad debilitante, Manny continuó trabajando hasta dos años después del evento* All That Jazz. *Nos dejó con menos pinturas grandes, pero produjo una serie inesperada y totalmente impresionante de pasteles esculturales, exhibida como* Drawing Across Time *justo antes de su muerte en agosto de 2008. El tema: cerca de 70 vistas del jardín de Patricia.* •

In Memoriam Manny, Zachary, Chris

CRÉDITOS DE LAS FOTOGRAFÍAS

La fotografía de The Three of Us es de Alen MacWeeney.

La fotografía de Manny en el umbral y Patricia sentada es de Sheila Paige.

Manny y patricia en el escritorio de la UCSD es de Becky Cohen.

Las fotografías en blanco y negro de los dos en el jardín y con sus cabezas juntas son de Don Boomer.

La fotografía de Manny en la mesa del jardín es de Michelle Darnell

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AMOS, Patrick y GORIN, Jean-Pierre (1985). *The Farber Machine*. Este ensayo apareció publicado por primera vez en: *Manny Farber*. Los Angeles. The Museum of Contemporary Art. Exhibition Catalogue. November 12, 1985- February 9, 1986. Después fue editado en *Art in America* 74, nº4 (abril de 1986), pp. 176-85, 207. Se puede leer online en: http://www.rouge.com.au/12/farber_amos_gorin.html

FARBER, Manny (1998). *Negative Space. Manny Farber on the Movies. Expanded Edition*. New York. Da Capo Press.

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

GORIN, Jean-Pierre, y ASSAYAS, Olivier, LE PÉRÓN, Serge y TOUBIANA, Serge (1982). *Manny Farber. Critique et peintre du cinéma. Cahiers du Cinéma*, nº 334/335, abril, pp. 54-63, 130. Traducción al inglés de Noel King en: *Framework*, Vol. 40, abril de 1999, pp. 35-51.

PATTERSON, Patricia y WALSH, Robert (1989). *Local Color. Interview*, mayo, pp. 80-84, 128.

ROBERT WALSH

Ha sido editor de *Vanity Fair* durante las pasadas dos décadas. Ha trabajado en estrecha colaboración con Susan Sontag, Pauline Kael, Joseph McElroy y Harold Brodkey. Fue el editor de la edición expandida de *Negative Space: Manny Farber on the Movies* (1998), y colaboró en el catálogo de la retrospectiva de *Farber About Face* (2003), en el tributo a Farber organizado por Jean-Pierre Gorin, *All That Jazz* (2006), y en el catálogo de la retrospectiva de Patricia Patterson *Here and There, Back and Forth* (2011). Ha publicado crítica en *Art in America*, *ArtNews*, y *Facing Texts: Encounters Between Contemporary Writers and Critics* (1998).

La dramaturgia de la presencia

The dramaturgy of presence

Albert Serra

RESUMEN

A partir de *La decadencia del actor* (1957) y otros textos de Manny Farber, el artículo reflexiona sobre diferentes modelos de interpretación actoral y sobre la propia metodología del autor, como cineasta, en la filmación de los actores. Contraponiendo la pureza mecánica de Keaton o Laurel y Hardy, a la progresiva intelectualización de Chaplin, se señala que un actor no debe ofrecer significados, sino ser la emoción que se deriva de la dramaturgia de su presencia, tal como resulta en los filmes de Warhol, Carmelo Bene o Jean-Marie Straub. De acuerdo con Farber, se comenta que el actor no puede estar «vivo» en tanto que personaje y preservar al mismo tiempo el estilo del filme: el estilo es él. El actor hace la simbiosis con el decorado, con el ritmo, con el color. Por este motivo, el actor debe evitar la aparición de la psicología. De este modo, el autor explica que su decisión de rodar en digital obedece a que se trata de un formato más simple para *servir* a los actores como *performers*, y que su metodología se resume en el principio que la técnica debe estar siempre preparada para captar la inspiración del actor, y que ésta puede llegar en el momento y circunstancia más imprevistos. Cualquiera que sea la forma de esta espera, ésta produce una *tensión*, y de algo tan simple com esto surge la puesta en escena más refinada, porque es latente.

PALABRAS CLAVE

Decadencia del actor, Manny Farber, actor como performer, metodología de rodaje, Dramaturgia de la presencia, psicología del personaje, estilo del film, Barthes, Warhol, Chaplin.

ABSTRACT

Based on *The decline of the actor* (1957) and other writings of Manny Farber, the filmmaker Albert Serra reflects on different models of interpretation and his own method of filming actors in this paper. Confronting the mechanic purity of Keaton or Laurel and Hardy, to the progressive intellectualization of Chaplin, Serra points out that an actor should offer no significance, but be the emotion that derives out of the dramaturgy of its presence, as results form films by Warhol, Carmelo Bene o Jean Marie Straub. In accordance with Farber, he comments that the actor cannot be "alive" as a character and simultaneously preserve the style of the film. He himself is the style. He makes the symbiosis with the decor, the rhythm, the color. This is why the actor should avoid the emergence of psychology. Thus, Serra explains that his decision to shoot in digital obeys to the fact that it is a more simple format to *serve* the actors as a *performer*, and that his method comes down to the principle that the technique should always be prepared to capture the actor's inspiration, and that this can arise in the most unforeseen moment or circumstance. Whatever the form of this wait might be, it produces a *tension*, and out of something as simple as this, the most refined staging emerges, because it is latent.

KEYWORDS

Decline of the actor, Manny Farber, actor as performer, shooting method, Dramaturgy of presence, psychology of the actor, film style, Barthes, Warhol, Chaplin.

Films are about personality: the better the personality, the better the film.

Paul Morrissey

La recuperación del actor como *performer*, como generador de gestos irrepetibles y fatales, como creador de destino humano y plástico a un tiempo, ha sido mi obsesión desde que empecé a trabajar en el cine. Manny Farber, como Warhol y Paul Morrissey, detectaron el inicio de la decadencia del actor en los años 50. Añoraban el cine de los años 30, donde la mirada del actor era todavía más importante que el peinado (una «balaustrada»), el gesto que su significado. Toda la estilización del film estaba al servicio del actor y no a la inversa (¡la iluminación no era una cosa abstracta fruto de la imaginación del director de fotografía, resaltaba el rostro de los actores!). De ahí el terrible comentario de Paulette Goddard sobre la decadencia de Chaplin, «cuando Max Eastman y Upton Sinclair destruyeron a Charlie intelectualizando todo lo que hacía, y luego ya no supo hacerlo más». Paulette, esposa de Chaplin, le retrata como un escritor frustrado que, ante su impotencia con el lenguaje escrito, decide hacer literatura con imágenes. La presencia del actor se perdió («antes sus películas eran todo movimiento, movimiento y mimo») y apareció el significado. De ahí la preferencia de todo el arte de vanguardia por la pureza mecánica de Keaton, la pureza animal, silvestre, de Harry Langdon o, en el caso de Manny Farber, por Laurel y Hardy: su puesta en escena era, según él, «dispersa» (FARBER, 1998: 370), y en lugar de ser virtuosos organizando el espacio –como Chaplin– ellos lo «disuelven» a su alrededor; Laurel y Hardy están perdidos en su propio cuadro y, de forma inquietante, no saben utilizarlo en su propio beneficio «estética o egoístamente» (FARBER, 1998: 370).

***

Todos los avances relativos a la puesta en escena en la historia del cine han tenido una finalidad narrativa. Siempre he considerado absurdo pensar en la puesta en escena y he evitado creer que pudiera tener alguna relevancia para la calidad estética del filme. He rodado en digital porque era más simple para *servir* a los actores y toda mi metodología se resume en el principio que la técnica debe estar siempre preparada para captar la inspiración del actor, y que ésta puede llegar en el momento y circunstancia más imprevistos. Cualquiera que sea la forma de esta espera, ésta produce una *tensión*, y de algo tan simple como esto surge la puesta en escena más refinada, porque es latente. En cambio, hacer esperar al actor es convertirlo en un «accesorio», en un «receptáculo ambulante del equipo de producción», como en teatro tan a menudo el actor es solamente el receptáculo de la palabra. El actor no es una «mancha» en la imagen, ni una forma más, es la emoción que se deriva de una dramaturgia: la dramaturgia de su presencia. La imagen en movimiento no es fetichista: es moral, substancial, por el tiempo, un elemento que sólo el actor nos puede hacer visible. Cada gesto suyo tiene una consecuencia, la tiene ya cuando el gesto está sucediendo, y sólo el rostro del actor la recoge.

***

Todas las películas deben nacer sólo en la pantalla. Nada de lo que vemos debe haber sucedido antes en la realidad. Sólo la cámara debe ser capaz de registrar aquello esencial del actor; las personas en el rodaje no deben poder percibirlo. Por eso, me he acostumbrado, cada vez más, a no observar lo que sucede en el plató cuando se está grabando. Cada escena debe ser nueva, con nuevos diálogos, nuevos giros, y si ya ha sido contemplada se vuelve vieja y gastada. Ni siquiera puede ser pensada, ni concebida en un sentido físico. La escena sólo existe en el rostro del actor y su reacción espontánea es nuestra mirada de espectador. ¿Cuál es la diferencia en nuestra mente entre una fiesta de sábado noche «mágica» y otra banal? Son incomparables. Sin embargo, la gente es la misma, el espacio también, la acción también; plásticamente son muy similares. Pero la diferencia de intensidad en el efecto que ejerce

sobre nosotros es incuestionable. Sólo la cámara puede captar esta diferencia sin interpretarla.

***

Como dice Manny Farber, el actor no puede estar «vivo» en tanto que personaje y preservar al mismo tiempo el estilo del filme. El estilo es él. Él hace la simbiosis con el decorado, con el ritmo, con el color. Pero no ofrece significados. ¿Qué significa un gesto? ¿Una mirada? Nada. Gerardo Diego leía una vez en voz alta uno de sus poemas creacionistas, alguien le preguntó qué había querido decir con esos versos, y él contestó: «He querido decir lo que he dicho, porque si hubiera querido decir otra cosa, la habría dicho». El gesto de un actor, su mirada se significan a sí mismos. El gran actor no representa, ni siquiera expresa, tan solo es. Acaso sus gestos funcionan como epifanía de la vida en movimiento, del gesto enfático y de la palabra poética dialogada: ofrendan, como presencia y como obsequio, el *más allá* de la realidad. Pero nada más. Sólo los grandes actores, como los grandes poemas, soportan el peso de ser sólo significantes sin desgarrarse. Sólo los grandes directores (Bene, Warhol, Straub) tienen la disciplina de reprimir su indiscreción y de aceptar a cada actor como una celebración.

***

El efecto más bochornoso de no aceptar la dramaturgia de la presencia como fin último de todo actor, su inmanencia, y, al contrario, de buscar el certificado de su existencia como personaje en sus efectos (dramaturgia de la acción) es la aparición de la «psicología» y, más grave aún, de hacerla cuantificable: se derraman lágrimas, sudores, saliva, semen... A más cantidad de materia, matemáticamente, más veracidad y, por tanto, más rentabilidad (al espectador se le devuelve un bien tangible por su dinero). El actor se convierte en personaje de forma cuantificable y, por tanto, controlable. O lo que es lo mismo desde un punto de vista sentimental: la presencia del actor se valora mejor cuando se confronta con su propia ausencia (puesta en escena). Y además, como apuntó Barthes, esta «combustión» del actor se floretea con justificaciones espiritualistas: el actor se entrega al demonio de la representación, «se sacrifica, se deja comer desde el interior de su personaje; su generosidad, la entrega de su cuerpo al arte, su trabajo físico, son dignos de piedad, de admiración» (BARTHES, 2009: 94). La evidencia de su labor es irrefutable. Y se convierte en estilo: el estilo es una evasión burguesa ante el profundo misterio de una presencia pura en *Nuestra señora de los turcos* (*Nostra Signora dei Turchi*, Carmelo Bene, 1968).

***

Manny Farber desprecia el tipo de interpretación que Jeanne Moreau hizo en *Jules y Jim* (*Jules et Jim*, François Truffaut, 1961) y *El proceso* (*The Trial*, Orson Welles, 1962), pero en 1966 no había visto una aparición suya aún más lamentable: su presencia en *Una historia inmortal* (*Histoire immortelle*, Orson Welles, 1966) es tan baladí que su figura parece pintada en un papel de pared mal encolado. Porque el fondo de toda actuación cinematográfica, según Farber, es el sugestivo material que rodea los bordes de cada papel, y jamás su centro psicológico-ontológico: «singularidades de la fisionomía, pensamientos privados del actor sobre sí mismo, inconveniencias con las que el cuerpo no perfila el papel y sólo va hacia él tangencialmente» (FARBER, 2009: 588). También en el progresivo refinamiento de mi metodología, y sólo a partir de la experiencia práctica sin tener en cuenta las lecturas teóricas, deseché la posibilidad que el centro de un papel, es decir, la proyección profunda de un personaje pudiera tener alguna validez estética («sólo me interesa el aire que hay encima de la cabeza del actor, jamás lo que hay dentro, y por tanto es inútil mirar lo que está sucediendo cuando se rueda», declaré en una ocasión). Sinceramente, y creo que esta es la base de mi método infalible para dirigir actores, considero un sacrilegio depositar mi mirada sobre una actuación pura por el riesgo a corromperla; confío en la cámara para captar sus perfiles más alejados; y, por encima de todo, y debido a mi olímpico desprecio por el cine como forma artística, no me interesa en absoluto lo que que estoy haciendo. •

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BARTHES, Roland (2009). *Mitologías*. Madrid. Siglo XXI Editores.

COLACELLO, Bob (2014) *Holy Terror: Andy Warhol Close Up*. Vintage Books.

FARBER, Manny (1998). *Negative Space. Manny Farber on the Movies. Expanded Edition*. New York. Da Capo Press.

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

ALBERT SERRA

Cineasta y productor. Ha realizado los largometrajes *Honor de cavalleria* (2006), *El cant dels ocells* (2008) y *Història de la meva mort* (2013), Leopardo de Oro en el Festival de Locarno. Realizador de *Els tres porquets* en la Documenta 13 de Kassel (2012). También ha participado en la exposición *Todas las cartas* (CCCB) con la película *El senyor ha fet en mi meravelles* (2011). En 2010 colaboró con el MACBA en el proyecto *¿Estáis listos para la televisión?*, realizando la miniserie *Els noms de Crist* (2010).

El mentiroso amable. Algunas cuestiones sobre la crítica de cine a partir del caso Farber/Agee/Schefer

The Kind Liar. Some issues around film criticism based on the case Farber/Agee/Schefer

Murielle Joudet

RESUMEN

A partir de un texto de Farber titulado «Nearer My Agee to Thee», este artículo profundiza en una ética paradójica de la crítica, en la que la mala fe y el exceso serían los valores fundamentales. A partir de las valoraciones aparentemente contradictorias que Farber dedica a Agee, este texto defiende la idea de que el entusiasmo, el estilo ampuloso e incluso la radicalidad del gusto tal vez sean condiciones indispensables para que, en el terreno de la crítica, se pueda compartir una experiencia y una subjetividad, siendo esta última una expresión de la imagen del cine y del mundo. Relacionando estas ideas con otras expuestas por Jean-Louis Schefer en sus introspectivos ensayos sobre la relación del espectador con el cine y la memoria, la autora reivindica la idea de que, en ocasiones, no hay mejor modo de ser justo con una película que alejarse de ella.

PALABRAS CLAVE

Manny Farber, James Agee, Jean-Louis Schefer, Serge Daney, crítica de cine, mala fe, entusiasmo.

ABSTRACT

Based on a text by Farber titled "Nearer my Agee to Thee", this article reflects about the paradoxical ethics of film criticism, where bad faith and enthusiasm would be the fundamental values. Through the seemingly contradictory considerations of Farber around Agee, this paper proposes that enthusiasm, the pompous style and even the radicalism of taste, might be essential conditions for criticism to be able to share an experience and a subjectivity, being the former an expression of the cinematic image and the world. Making a linkage between these ideas, and others formulated by Jean-Louise Schefer in his introspective essays about the relationship of the spectator with cinema and memory, the author claims for the idea that, in some cases, there is no better way to be fair to a movie, than taking distance from it.

KEYWORDS

Manny Farber, James Agee, Jean-Louis Schefer, Serge Daney, film criticism, bad faith, enthusiasm.

Cuatro años después de la desaparición de James Agee, Manny Farber publicaba un extraño elogio, bajo el título «Nearer My Agee to Thee» (FARBER, 2004: 111-115), que podría traducirse como «Agee, más cerca de ti, mi viejo amigo». Un texto recargado de entusiasmo y de énfasis hacia un crítico descrito como un sofista poco riguroso, un «cantamañanas con un estilo particularmente melifluo» (FARBER, 2004: 111). Elogio paradójico, pero elogio, en todo caso, sobre todo si contemplamos la cuestión de cerca, o, mejor dicho, cerca de Agee: escritor más que periodista, charlatán más que humilde servidor de la verdad, gran orador enajenado con su propio entusiasmo más que prescriptor del gusto. La complacencia con la que Farber traza el retrato de un Agee «cuentista» es fruto de la misma energía provocadora con la que se opone a sus enemigos, los «intimidadores que detentan una crítica sociologizante, ocupando el terreno en los años cuarenta» (FARBER, 2004: 111). Lo que hace Farber, a fin de cuentas, es el inventario de qué queda de un buen crítico una vez que el tiempo ha hecho su paso. Las películas se borran ante la escritura y ya no serán aquello sobre lo que Agee se apoyaba, como si fueran un muro en el que crecieran las plantas trepaderas de su escritura. La planta trepa y trepa hasta hacer desaparecer el muro. Puede que, incluso, llegado un momento, sean las paredes las que se sostengan gracias a las plantas, del mismo modo que tal vez sean las películas las que acaban apoyándose en las críticas.

Leyendo el texto de Farber, cabe preguntarse qué tipo de elogio podría concederse, tras el paso del tiempo, a la crítica actual: puede que tal vez nos falte un Agee capaz de escribir en un periódico sin dirigirse por ello a un lector, sin tan siquiera pensar en él un solo segundo. Alguien con la suficiente falta de modestia como para no pensar en su lector, podríamos decir, pero tal vez esta expresión sólo sea una forma de definir lo que debería ser un crítico: una persona que defiende contra viento y marea su propia idiosincrasia, su propia política, alguien que sabe ser ingrato o generoso en exceso según su ánimo y el del cine, que nos transmita su estado de ánimo al mismo tiempo que las películas que trata. No sabría señalar el punto en el que empezamos a condenarnos a la lectura de unas críticas escritas con un estilo medio transparente-medio erudito, con esa humildad de exegeta que saborea las películas con la punta de los labios para luego escupirlas, como si se tratase de una cata de vinos. Un exceso de fidelidad hacia el lector, hacia las películas y hacia un cierto buen gusto nos aleja de eso que Farber cita al describir a Agee, quien parecía pensar que las películas estaban a su servicio, y no al contrario: se trataban de alimento y, por lo tanto, de supervivencia.

Sé que puedo reconocer a un gran crítico al leerle porque éste restituye, al mismo tiempo, la esencia de una película y la esencia de su época, pero como si eso no fuera suficiente, traza también en crudo su autorretrato: en el fondo del texto, su rostro aparece. Casi podríamos escuchar la mano deslizándose sobre la hoja, o los dedos golpeando el teclado, el crujir del escritorio de madera… Y, aunque su texto grite, alrededor suyo se extiende un silencio concertado. En cada crítica pueden así recorrerse tres huellas dactilares, fundidas en una: película-época-crítico. Recuerdo las cargas de Serge Daney contra las películas de Spielberg. Por mucho que me encanten ambos, estimo, sencillamente, que son dos amigos que no deberían haberse conocido, y que los textos de Daney *dicen* en todo caso algo sobre Spielberg. Eso mismo es lo que señala Farber cuando recuerda cómo W.H. Auden «ponía a Agee por las nubes, al mismo tiempo que alardeaba de pasar totalmente del cine y de rara vez ir a ver películas» (FARBER, 2004: 112). Exactamente como si tratase de hablar de un escritor, Farber habla así de la «ducha fría de agujas visuales» que era capaz de suscitar Agee (FARBER, 2004: 113), siendo esta expresión en sí misma una aguja visual.

Otros ingredientes: mala fe y entusiasmo. Entusiasmo que no sería sino el reverso de una forma de sano «desprecio» por la película. Entusiasmo del buen crítico que necesita exagerar para revelar las ideas puestas en juego en una película, como si fuera necesario ponerla a hervir para que se volviese traslúcida. Poco importa si, en ocasiones,

ese estado se acerca a la sobreinterpretación; el amor por una película, como toda forma de amor, implica un cierto delirio por su objeto, un delirio fiel. Farber habla en efecto de «exageraciones razonables, perfectamente rodadas, sobre planas y pesadas naderías» en la escritura de Agee (FARBER, 2004: 113), o de «un rascacielos con cimientos de arcilla y apuntalamientos contradictorios» (FARBER, 2004: 111). También evoca igualmente la propensión de Agee a «ahogar las escenas bajo un flujo de sensibilidad devoradora» (FARBER, 2004: 113). Difícilmente podría ser de otra forma: incapaces, como somos, de exhumar de forma neutra los momentos de una película, éstos vienen hacia nosotros combinados con afectos, enteramente impregnados de nosotros mismos. Jean-Louis Schefer, en *L'Homme ordinaire du cinéma*, hablaba ya de la imposibilidad que experimentamos de convocar una película sin traernos con ella la masa de afecto que la impregna, como si los planos fueran esponjas: «Es como si fuéramos al cine con el fin (mediante varias imágenes que conservaremos) de aniquilarlo progresivamente con los sentimientos que nos hace vivir, y como si esa masa de afectos hiciese resurgir progresivamente en su propia luz, y con ese color de los sentimientos, cadenas enteras de imágenes» (SCHEFER, 1997: 16).

Ahogar, devorar, más que probar con la punta de los labios. Esa será la misión de la mala fe, la que consiste en silenciar los defectos que, sin embargo, hemos percibido perfectamente o, por el contrario, las cualidades de una mala película que preferimos no enunciar. Exactamente como si amásemos a alguien pese a sus defectos, defectos que reprimimos, al mismo tiempo que no podemos dejar de intuirlos de una forma muy íntima. Este arrebato no quiere decir que haya que enterrar una cierta forma de lucidez. Se parece más bien a un decreto de amor, con todas las reservas y con toda la timidez que debemos dejar de lado para poder amar, al fin, plenamente, y con esa parte de exaltación necesaria para comenzar a escribir una historia. El entusiasmo y la mala fe son igualmente el resultado de una soledad que debemos disimular para dejar sitio a la sociabilidad inherente a toda forma de crítica, que no es sino una compleja correspondencia en tres términos: el cine nos da noticias y nosotros dirigimos nuestra respuesta a los lectores. Schefer menciona en su libro un «no dicho que se incrementa en lo vivido» (SCHEFER, 1997: 16) y que es desplegado y expresado por primera vez en el cine. La crítica parece la etapa siguiente, como si lo que se desplegase por primera vez por el cine pudiera desplegarse una segunda vez mediante la crítica, en una lenta ascensión hacia la claridad hacia uno mismo y, finalmente, hacia los demás.

Entusiasmo: gritos en una conversación entre viejos amigos. Este sería un buen programa para la crítica. ¿Quiénes son mis amigos? ¿Y mis enemigos? ¿Con quién puedo reconstruir el mundo, y el cine? ¿Quién me vuelve más fuerte? ¿Quién me entierra, literalmente? Salir de una película debería ser como salir de una larga conversación amistosa: se han hecho proyectos, instaurado promesas, tal vez sólo fuera una sucesión de palabras en el aire, pero, lo que cuenta, es que un amigo, una película, haya sido capaz de ponernos en tal estado. La crítica no es sino la toma de control de ese estado de euforia un poco torpe, su persecución, su clarificación. A menudo es demasiado fácil olvidar la obstinación y entusiasmo del pasado, la fugacidad de una alegría interior, frágil e informe, que pueden sentirse ante una película. Retener, inmovilizar ese estado antes de que se quede en un sueño lejano, exige esa sabia mezcla de exageración y agudeza de la percepción, esa retórica de arcilla y de cristal en la que se grabará un fondo común, un mundo fantasmal colectivo. Las consideraciones de Schefer sobre el cine pueden también aplicarse a su prolongación, la crítica: «No es que las películas sean fugas hacia la fantasía, sino que más bien constituyen respiros en relación a la fantasmagoría privada y sus responsabilidades, en la medida en que el mundo ya está diseñado por la fantasía. Y no porque las películas sean sueños, sino porque permiten que el yo se despierte, de forma que podamos dejar de retractar nuestros deseos cada vez más lejos, al fondo de nosotros mismos» (SCHEFER, 1997: 19). •

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGEE, James (2000). *Agee on Film*. New York. Modern Library.

DANEY, Serge (2002). *La Maison cinéma et le monde. 2. Les Années Libe 1981-1985*. Paris. P.O.L Trafic.

DANEY, Serge (2012). *La Maison cinéma et le monde. 3. Les Années Libe 1986-1991*. Paris. P.O.L Trafic.

FARBER, Manny (2004). *Espace négatif*. Paris. P.O.L Trafic.

SCHEFER, Jean-Louis (1997). *L'homme ordinaire du cinéma*. Paris. Petite bibliothèque des Cahiers du cinéma.

MURIELLE JOUDET

Murielle Joudet ha estudiado filosofía en la Universidad de Paris I Panteón-Sorbona, donde ha realizado en particular investigaciones sobre Stanley Cavell y Jean-Marie Guyau. Desde 2012, escribe en la rúbrica cinematográfica de la revista *Chronic'art*. También colabora con las revistas *Trafic* y *Répliques*, además de ocuparse de una emisión mensual sobre cine, a través de la web: http://hors-serie.net

Las termitas de Farber: la imagen sobre los límites de la técnica

The Termites of Farber: The Image on the Limits of the Craft

Carolina Sourdis

RESUMEN

Partiendo de algunos planteamientos de Manny Farber en torno al actor, el *storytelling*, la producción cinematográfica industrial y, en particular su concepto de Arte Terminta, el artículo reflexiona sobre la necesidad del cineasta por apropiar la parafernalia técnica del cine industrial para propiciar una creación libre e íntima con los medios fílmicos. Así, a partir de *Diary* (1973-1983) de David Perlov y *De Grote Vakantie* (2000) de Johan van der Keuken, se reflexiona sobre la figura del cineasta-artesano y el ensayo audiovisual, también cuestionando la particular relación del cineasta con la cámara.

PALABRAS CLAVE

Límite, materia, cuerpo, técnica cinematográfica, registro, montaje, ensayo, esbozo, cineasta-artesano, arte termita.

ABSTRACT

Based on some statements of Manny Farber about the actors, the storytelling, the industrial cinematographic production, and especially his reflections on the *Termite Art* concept, this paper studies the necessity of the contemporary filmmaker to appropriate the technological paraphernalia of industrial filmmaking, to favour a free and intimate creation with cinema medium. Thus, through *Diary* (1973-1983) by David Perlov and *De Grote Vakantie* (2000) by Johan van der Keuken, the figure of the filmmaker-artisan, and the notion of film essay are questioned, approaching as well, the particular relation between the filmmaker and the camera.

KEYWORDS

Limit, matter, body, cinematographic technique, record, montage, test, draft, filmmaker-artisan, Termite Art.

El cine francés, bastante débil en lo relativo al espectáculo, tiene su fuerte en lo que atañe a la experiencia, a lo existencial. Esto es así. Films imposibles de resumir, pantallas invadidas por "hojas arrancadas" de bitácoras y diarios íntimos, blanco y negro y voces off.

Serge Daney
L'Enfant secret de Philippe Garrel, Libération, 19 February 1983

Moi, je suis le champ (absent, virtuel); Le contrechamp, c'est tout ce qui est filmé.

Johan Van der Keuken
L'Oeil au-dessus du puits: deux conversations avec Johan van der Keuken, 2000

En un artículo publicado en 1942, *The Movie Art* (FARBER, 2009:33), Manny Farber refutaba vehemente un planteamiento del dramaturgo ruso Elmer Rice en torno a la técnica cinematográfica. Rice consideraba que las películas, «sintéticas en su construcción y sometidas a la parafernalia técnica para su producción», se encontraban inmersas en una «prolongada infancia» y que difícilmente llegarían alguna vez a imprimir «el aliento y las huellas humanas características de toda gran obra de arte» (FARBER, 2009:33). En cambio, para Farber la *mecánica* de cada medio artístico se convertía justamente en la manera de *delimitar* la naturaleza de su forma. Así, si bien la pintura debía expresarse «sin el tiempo y el sonido, la escritura sin el color y la línea» (FARBER, 2009: 33), o el cine sin *aquel* sello particular del artista[1], estas limitaciones no correspondían en ningún sentido a una debilidad. Por el contrario se planteaban como el espacio para fijar lo específico, lo propio, las más obvias virtudes de cada medio. Como Farber afirma en el artículo, «los mismos límites del arte producen sus ventajas más básicas» (FARBER, 2009: 33).

Los límites del cine, es evidente, están profundamente ligados al desarrollo técnico de sus herramientas. Los planteamientos de Dziga Vertov en torno al cine-ojo tomaban como eje la potencia mecánica del medio para definir un campo expresivo específico del arte cinematográfico; por su parte, Jean Rouch, encontró la necesidad de desarrollar diferentes sistemas de registro sonoro para vincular mejor los momentos de rodaje y montaje durante la producción de sus películas[2]. Hasta dónde llega el potencial mecánico de la cámara, el registro sonoro o el montaje, o de qué manera aquellos condicionan los modos de producción y cómo el cineasta se propone extralimitar estas posibilidades: todo eso ha determinado las imágenes que se hacen posibles a través de las materias del cine. Si bien el modelo de producción industrial, como apuntaba Rice en su sentencia, marcó una distancia irrefutable entre obra y autor, gran parte del cine moderno y contemporáneo se ha forjado en la insistencia rotunda de zanjar esa distancia, en el intento constante del cineasta de encontrar una *forma* de apropiarse de aquella aparatosa parafernalia.

1. Escribe Farber en el artículo: «Parece que Elmer Rice pensase que el arte es incapaz de suceder cuando más de dos personas intervienen en su creación (…) en *El Joven Mr. Lincoln* hay una misma aprehensión de la idea en la dirección de John Ford y en la actuación de Henry Fonda. La misma unidad ocurre en Alexander Nevsky con la música de Prokofieff, la fotografía de Tisse y la ideación de Eisenstein. Tampoco se puede discernir quien es más responsable por *La Pasión de Juana de Arco*, si el operador de cámara Rudolph Maté o el director Carl Dreyer».

2. Ver *Servitudes de l'enregistrement sonore. Entretien avec Jean Rouch par Eric Rohmer et Louis Marcorelles*. Cahiers du cinéma no.144, Junio 1963, pp 1-22.

Este intento del cineasta por apropiar la técnica, tiende necesariamente hacia una deriva ensayística. Se trata de poner a prueba, de experimentar los potenciales de los recursos a disposición en la creación fílmica. En las secuencias iniciales de *Chronique d'un été* (Edgar Morin y Jean Rouch, 1960) y *La Pyramide Humaine* (Jean Rouch, 1961), el mismo Jean Rouch discute frente a cámara con los protagonistas del filme las motivaciones e intenciones que se proponen con la película que están a punto de rodar –que, de hecho, ya están rodando-. Se discute sobre la film como si fuese un experimento, ¿será posible realizarlo tal como lo imaginan? ¿podrán registrar una conversación tan espontánea como si la cámara no estuviese presente? Habrá que intentarlo filmando la película, o más bien filmando el rodaje de la película. El valor de la imagen acabada o resuelta, se desplaza por la presentación del proceso de creación, la búsqueda, el intento. En *Apuntes para una Orestiada Africana* (*Appunti per un'Orestiade africana*, Pier Paolo Pasolini, 1970), Pasolini incluye como contrapunto vital de sus registros de viaje, una discusión que sostiene con unos estudiantes africanos residentes en Roma a pesar de que la mayoría desaprueban rotundamente su idea de adaptar la Orestíada en el África postcolonial. En este caso, remarcar el disentimiento como parte del planteamiento se vuelve una estrategia para determinar la naturaleza del film como ensayo, literalmente ensayando formas y modos de concreción de la imagen cinematográfica.

«La belleza y la fealdad aún no me afectan: es sólo en los gestos donde encuentro de vez en cuando cierto interés. En el Café Polaco ni siquiera escucho sus voces, su lengua», comenta David Perlov, en la segunda parte de *Diary* (1973-83), sobre las imágenes de varios rostros filmados en un café, volviendo insistente al plano de dos mujeres que mantienen una conversación distante a la cámara: «Es como trazar un primer boceto», prosigue la voz del cineasta. Entre el ir y venir de la una a la otra con los movimientos de cámara, las mujeres se percatan de la presencia de Perlov: están siendo filmadas. ¿Para qué?, parecen acusar con la mirada a cámara. Una de las dos empieza a cubrirse el rostro tímidamente con las manos, la otra deja ver su incomodidad mirando fija y directamente a la lente. «Disfruto viendo a estas dos muchachas. Son naturales. Deseo observarlas más y más». La mujer que se cubría el rostro con la mano cambia de silla para sentarse frente a la otra, bloqueando con su espalda, desde el punto de vista de la cámara, el rostro, la mirada, los gestos de su compañera. La captura de aquel momento espontáneo se hace imposible, el intento de 'volver a filmar los rostros' como se indica al inicio de la secuencia, falla claramente en aquel momento.

Esta idea de 'ensayar' con el cine estaría profundamente ligada con los planteamientos de Manny Farber en *Arte Termita contra Arte Elefante Blanco* (FARBER, 2009: 533-541). La concepción del arte como campo en tensión entre dos fuerzas, una estática, oxidada e impenetrable tradición canónica (el elefante blanco) y un despliegue azaroso, libre e indeterminado de los medios propios de cada expresión artística (las termitas), insiste en la necesidad de aproximar al *fin* con el *proceso* en una suerte de poética de los materiales. Escribe Farber en su ensayo: «La descripción más amplia del arte es que, al igual que las termitas, explora su camino a través de los muros de la particularización, sin otro signo del objeto que el artista tiene en su mente que el de fagocitar los confines inmediatos de su arte, y convertir dichos confines en el requisito de nuevos logros» (FARBER, 1971: 65). Este planteamiento nos reclama detenernos –si nos refiriéramos a la pintura-, entre la amalgama de brochazos inertes que percibía Farber en los lienzos de Cézanne, para *descubrir* los «relámpagos vibrantes» de ciertas pinceladas, de ciertos momentos de despliegue de materia sin intención (FARBER, 2009: 534).

En relación al cine, Farber descubre esa misma insistencia en el detalle en dos aspectos siempre pujantes contra el simple y poco

3. Escribía en *The Trouble with movies*, 1943: «Es el uso de la técnica del *storytelling* de los escritores literarios (más que de una técnica desarrollada específicamente para las películas) lo que resulta en guiones que pasan por alto que la cámara es un medio inmensamente fluido: teniendo una voz, ojos y piernas, es más fluido que cualquier otro medio» (FARBER, 2009: 67).

cinematográfico componente del *strorytelling*[3]. Se trata, por un lado, de la potencia plástica de la imagen en movimiento como elemento autónomo del argumento y por otro, de la observación de la actores, no en su desempeño artístico relacionado con la intensidad dramática o el personaje, sino con su presencia vital en pantalla, concentradas en «esas minúsculas, misteriosas intersecciones entre el actor y la escena que hacían los momentos memorables de cualquier buena película» (FARBER, 1971: 79). Incluso en su producción crítica más prematura, Farber hacía ya una tajante distinción entre actor y personaje, valorando por encima de todo la presencia innegable de los cuerpos de los artistas[4], aquel componente de 'verdad' que emanaba de los registros del film[5]. Tal vez por ello, vinculaba en su mayoría a los actores con la conducta termita en el cine.

Sin embargo, para el *arte termita*, Farber aún reclama un *'artesano'*. Un creador que por definición trabaje con las manos y esté profundamente vinculado a su quehacer, hasta el punto de que sean su pulso y su tiempo de trabajo lo que finalmente quede inscrito en la 'artesanía': «Los mejores ejemplos de arte termita aparecen fuera del campo del cine, en lugares donde la antorcha de la cultura no resplandece por ninguna parte, para que el artesano pueda mostrarse vulgar, pródigo, obstinadamente hermético, y producir arte que no sirva para nada sin preocuparse del resultado» (FARBER, 1971: 66).

Es Perlov desde la ventana del salón de su hija en París, registrando el patio interior de la finca en donde una niña juega con su muñeca. Desde arriba, en un plano que lo captura todo: el patio, la puerta, la niña. Después, el acercarse con la cámara: la niña jugando con su muñeca. «Los movimientos diagonales generalmente funcionan para mí», comenta. Y entonces empieza a hacer movimientos diagonales entre la niña y lo que captura de la puerta con esa distancia focal (apenas una pequeña franja del suelo). La llegada de la cámara a la puerta coincide con un transeúnte que pasa, vuelve a la niña, repite el movimiento, de nuevo la cámara se acompasa con el paso de otro transeúnte. «Suerte de nuevo». Inmediatamente después sobre un movimiento vertical entre la niña y los tejados del edificio, concluye: «Las líneas rectas nunca me han llevado a ninguna parte» (*Diary*, 1973-83).

En las secuencias iniciales de *De grote Vakantie* (2000), Johan Van der Keuken comenta que la película será un diálogo entre el cine y el vídeo. Durante un trayecto en coche al atardecer, el cineasta confiesa que su estado de salud condicionará el formato de registro del filme. Cuando su cuerpo se lo permita, seguirá rodando con la cámara de cine, y cuando ya no le sea posible, tendrá que capturar las imágenes en vídeo, un medio mucho más transportable y ligero. Ya en 1982, en un artículo sobre *Vers le Sud* (1981), Serge Daney se había referido a aquella corporeidad que emergía del cine de Van der Keuken[6]: «Los grandes camarógrafos saben mejor que nadie cómo se puede revolcar a los otros en la harina de la película. (…) a menudo se inventan una baranda, una regla de juego. Me gusta que para Van der Keuken la moraleja pase por la fatiga física. Es una cuestión de desfase entre el tiempo de la palabra y el de la imagen. Hablar toma tiempo, mirar no» (DANEY, 2006: 135).

4. Sobre *Náufragos* (*Lifeboat*, Alfred Hitchcock, 1944) y *Casablanca* (Michael Curtiz, 1942) en *Theatrical Movies*, artículo de 1944, escribía: «En mi opinión la fascinación por estas dos películas radica en su componente visual, el de observar a personas vitales, de semblante vigoroso, no en algo que estén diciendo o interpretando» (FARBER, 2009: 145).

5. «La película que interrumpe y diseña los eventos para que estos acontezcan delante de la cámara, destruye inmediatamente la plenitud de la cámara: no queda ningún evento, solo su representación, y preservar la pureza del evento es la razón de ser de la cámara» (FARBER, 2009: 144).

6. Cita Daney a Van der Keuken: «Tener que llevar la cámara me obliga a estar en forma. Tengo que mantener un buen ritmo físico. La cámara es pesada, al menos para mí. Pesa 11 kilos y medio, con una batería de 4 y medio. En total 16 kilos. Es un peso con el que hay que contar, y que hace que los movimientos del aparato no puedan tener lugar gratuitamente. Cada movimiento cuenta, pesa» (DANEY, 2004: 135).

En este sentido, el cineasta-artesano demanda un conocimiento técnico, una capacidad de manipular él mismo el aparato con el que registra sus imágenes. Es la búsqueda de Perlov: «Mayo de 1973. Compro una cámara. Quiero empezar a filmar por mí mismo y para mí mismo. El cine profesional ha dejado de atraerme». (*Diary*, 1973-83); La de Jean Rouch cuando pone sobre su cámara un espejo retrovisor que le permite incluso reaccionar ante la imagen que tiene a sus espaldas. Es el acercamiento de Van der Keuken siempre como operador de cámara de sus películas. Pero es también la posibilidad de registrar el sonido sincrónico, de llevar la cámara al hombro, sobre el cuerpo, entre las manos. Es la relación del cineasta con la herramienta: «será entonces la especificidad de los medios lo que determina los caminos a seguir, hacia metas parcialmente desconocidas» (VAN DER KEUKEN, 1995: 20).

Lo que este dominio de la técnica implica es la posibilidad de la inscripción del cuerpo del cineasta en la imagen que realiza. La imagen, ya no como doble o reflejo del mundo, sino como reflejo del cuerpo mediado por la cámara, por la técnica, por la imagen[7], algo parecido a lo que Farber encontraba en los actores. En *De Grote Vakantie*, después de una pantalla en negro donde el cineasta relaciona la muerte con la imposibilidad de volver a ver, la pantalla se abre en medio de un camino, el ritmo cansado del operador deja ver el registro en video de la tierra seca que se balancea. El micrófono incorporado de la cámara registra lo que está en el contracampo: la respiración del cineasta. Hacia el final del plano, apenas en los bordes se dejan ver por momentos sus pies. Se plantea aquí, evidentemente, una relación íntima entre el cineasta y la cámara, y es finalmente ésta, la que nos deja percibir el estado y la sensación de su cuerpo.

La posibilidad de inscribir el cuerpo del cineasta en la imagen a través del develamiento de la técnica, también apunta a registrar las huellas de la experiencia de la creación y los potenciales de la imagen. Se trata de aproximar también el tiempo de rodaje y montaje. Tal como señala Perlov: «Hago la edición de manera tal que el producto final también pueda descubrir las 'costuras', el material en bruto, la técnica. Los planos, su longitud, sus ángulos» (PERLOV, 1996: 3). Es lo que hace Pasolini en su paso por África, registrando los posibles rostros de sus personajes, identificando sus posibles gestos. Es Perlov en el último episodio de *Diary* buscando entre las transeúntes anónimas el rostro de una mujer que rememora de su infancia. «Ella era más joven, seguramente nunca usó un sombrero. Pero Doña Guiomar tenía la misma mirada punzante» (*Diary*, 1973-1983), dice la voz de Perlov sobre el rostro de la mujer que mira a cámara. Se trata, de nuevo, de probar versiones de la imagen desde la imagen misma, descubrir lo específico del medio en la puesta a prueba de sus límites. Apelar a una especie de *cámara-lápiz* que deja esbozar, como si se tratara de un dibujo, con el cine. Cambiar de intensidad con el pulso, borrar, repetir. •

7. Johan van der Keuken apunta: «La llegada de los films de Rouch, Les Maîtres-Fous, y sobre todo, Moi, un Noir, representó otro golpe. De repente, la idea de una "sintaxis cinematográfica", sobre la que abrigaba yo ya por entonces infinidad de dudas, resultó aniquilada en lo que a mí respecta en favor de una "sintaxis del cuerpo" que dictaba el encadenamiento de las imágenes y los sonidos». (VAN DE KEUKEN, 1995: 17).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

DANEY, Serge (2004). *Cine, arte del presente*. Buenos Aires. Santiago Arcos Editor.

FARBER, Manny (1971). *Arte Termita contra Arte Elefante Blanco y otros escritos sobre cine*. Barcelona. Anagrama.

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

PERLOV, David. "My Diaries" (1996) *The Medium in 20th Century Arts*. (http://www.davidperlov.com/text/My_Diaries.pdf)

VAN DER KEUKEN, Johan (1995). *Meandres. Trafic* nº 13, París, 1995, pp 14-24. (http://leyendocine.blogspot.com.es/2007/05/meandros-por-johan-van-der-keuken.html)

CAROLINA SOURDIS

Investigadora Doctoral del Departamento de Comunicación de la Universidad Pompeu Fabra en Barcelona, obtuvo el Máster en Estudios de cine y audiovisual contemporáneo en la misma Universidad. Es miembro del Observatorio Latinoamericano de Teoría e Historia del Cine. Ha realizado investigaciones en torno a los archivos audiovisuales en el documental colombiano con la Beca Nacional de Investigación en cine del Ministerio de Cultura de Colombia.

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 resuma 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 significante, no deja de gastar la pólvora en salvas» (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.

Coral Cruz. *Imágenes narradas. Cómo hacer visible lo invisible en un guión de cine.*

Laertes, Barcelona, 2014, 158 pp.

Clara Roquet

Waldo Salt, guionista de *Cowboy de Medianoche* (*Midnight Cowboy*, John Schlesinger, 1969), entre otros filmes, formado en los Estudios de la era dorada de Hollywood y rechazado por el propio sistema durante la caza de brujas, hablaba así de lo que el mismo llamó "el arte del guión cinematográfico": «Creo que un día nos daremos cuenta que la escritura de guión es, de hecho, una forma de escritura propia, que consiste en narrar en imágenes. Es una estética distinta, muy alejada de la del teatro o la novela. No me gusta comparar, pero creo que se acerca mucho más a la técnica de la poesía que a la técnica de la escritura dramática».

En las aulas de la Escuela de Cine de Columbia University en Nueva York, descubrí que uno de los libros más recomendados en las clases de guión es *El arte de la escritura dramática* de Lajos Egri, dramaturgo y profesor de escritura dramática. Este hecho demuestra que la escritura de guión es aún considerada y enseñada desde una perspectiva esencialmente narrativa, priorizando la trama y la estructura por encima de las imágenes y su capacidad poética y simbólica, que suelen considerarse terreno del director. Esta concepción, extensamente aceptada en la Industria del Cine Americana, basada en la jerarquía y consecuente compartimentación de los roles creativos, sigue vigente también en Europa, con la única excepción en muchos casos del cine de autor, por la fusión de las figuras de guionista y director.

Es quizás por esta convención que hace unos años me sorprendió descubrir que directores como Béla Tarr o Andrei Tarkovsky habían escrito algunas de sus obras más poéticas y menos narrativas en colaboración con guionistas. Béla Tarr escribió sus últimas cuatro películas, entre ellas *Sátántangó* (1994) y *Armonías de Werckmeister* (*Werckmeister harmóniák*, 2000), con László Krasznahorkai, escritor y poeta húngaro que adaptó sus propias novelas como guionista junto a Béla Tarr. *El espejo* (*Zerkalo*, 1975) de Tarkovsky, fue co-escrita con el guionista ruso Aleksandr Misharin. Resulta prácticamente imposible pensar que ambos guionistas no participaran de la creación del entramado poético y simbólico que define las películas de Tarkovski y Béla Tarr, lo cuál replantea los límites del guionista en la construcción de la visualidad de una obra, su aportación desde el papel a la cualidad cinemática de estas películas.

Imágenes Narradas, de Coral Cruz, defiende la figura del guionista como cineasta, recogiendo y ampliando la nueva concepción de la técnica y la enseñanza de guión que Waldo Salt apuntaba en los años ochenta. Consciente de la cantidad de literatura existente sobre la escritura de guiones, Coral Cruz se aleja de los manuales de guión clásicos en *Imágenes Narradas* y deja de lado la estructura, los tres actos y los puntos de giro para hablar de poesía, de huellas y señales, de melodías y rimas, de símbolos y metáforas. A lo largo de los doce capítulos del libro, Coral analiza fragmentos de diferentes películas para

reflexionar sobre recursos inherentes al arte cinematográfico com son la elipsis, el montaje, la manipulación del tiempo, la escenografía, o la composición. El objetivo, expresado por la autora al final del libro, es presentar una serie de herramientas al lector para que pueda aprovechar al máximo las especificidades del lenguaje cinematográfico en la escritura de guiones.

Conocí a Coral Cruz en enero de 2012, cuando empezó a trabajar como *script editor* del guión de *10.000 KM* (2014) que estábamos escribiendo Carlos Marques-Marcet y yo. En ese momento nos encontrábamos perdidos entre versiones del guión que se habían sobre-complicado y Coral fue un elemento clave en el proceso que nos guió hacia la estructura que la película necesitaba. Pero al contrario de lo que hacen muchos profesores y analistas de guión, no impuso una estructura clásica a modo de molde para la historia, sino que ideó una estructura nueva que salía de la temática y las emociones que se encontraban en el corazón de la historia desde el principio. En *Imágenes Narradas*, Coral escribe: «Los mejores hallazgos poéticos dependen del imaginario singular de cada historia» (2013: 138). Este mismo concepto fue el que aplicó Coral a la estructura de *10.000 KM*, en un ejercicio de destilación que partía de una concepción del cine y la escritura como un acto íntimo y poético, ligando forma y contenido de la forma mas orgánica posible.

Imágenes Narradas es fruto de un profundo conocimiento del lenguaje cinematográfico y de los años de experiencia de Coral como profesora, guionista y analista de guión. Aunque, como ya he apuntado anteriormente, el libro fue escrito con la voluntad de dar herramientas a los guionistas para proyectar en papel su película soñada, *Imágenes Narradas* va más allá de su voluntad manifiesta de ser un libro sobre la escritura de guiones por dos razones: por un lado, su minucioso estudio de los recursos expresivos del cine lo convierten en una obra que alude a cualquier profesional artístico que contribuya en el proceso de creación de una película; por el otro, detrás de su defensa del guionista como cineasta y creador de imágenes, se encuentra una profunda reflexión sobre el medio, un recordatorio de que las infinitas capacidades del arte de la imagen en movimiento van mas allá de la narrativa para adentrarse en el terreno de la poesía. Tomando prestado un argumento que utiliza Coral en el libro, en el corazón de *Imágenes Narradas*, como en el corazón de las buenas películas, se encuentra un claro mensaje, nunca expresado en palabras pero latente en cada una de sus páginas: Ignorando la intrínseca naturaleza visual del cine en la etapa de concepción e ideación de las historias, se está olvidando nada más y nada menos que la propia esencia del arte cinematográfico. •

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

EGRI, Lajos (1946). *The Art of Dramatic Writing*. New York. Simon and Schuster.

Waldo Salt, a Screenwriters Journey (Eugene Corr, 1990).

Normas para la presentación de originales

1. ENVÍO DE ARTÍCULOS

Cinema Comparat/ive Cinema acepta artículos inéditos que versen sobre cine comparado. No se admitirán trabajos no solicitados que no sean originales.
El número máximo de autores por artículo será de tres.
Las principales líneas de investigación de la revista son:

- La interpretación de las formas fílmicas y las relaciones entre películas.
- La historia de la interpretación y el análisis de los contextos críticos y políticos.
- El ensayo comparativo sobre los procesos materiales, las prácticas y las experiencias de creación, difusión y exhibición.
- El estudio de las metodologías de cine comparado y de su relación con la literatura y las artes visuales.
- La revisión de la historia del cine a partir de las investigaciones formales y de las confluencias estéticas entre filmes y vídeos narrativos, de noficción, de vanguardia, científicos, industriales, el cine expandido, etc.
- El análisis estilístico de la obra de los cineastas y del actor cinematográfico como autor.
- El ensayo y el pensamiento visual.

Artículos

Los artículos de investigación tendrán una extensión mínima de 2000 palabras y máxima de 5000, incluyendo notas al pie. Estarán vinculados con las cuestiones temáticas que se publicarán en el apartado «Call for Papers» de la página web.
La sección «Filmes en discusión» abarca entrevistas y diálogos, con fines de investigación, debate y documentación, sobre los temas monográficos abordados por la revista. La extensión mínima es de 3000 palabras y la máxima de 12000.
El plazo para el envío de estos artículos estará abierto de forma continua.
En la revista aparecerán también algunos documentos no originales, que servirán de base conceptual para los temas y las líneas de investigación propuestas en cada número, y artículos de extensión breve –entre 1000 y 1500 palabras– para fomentar la intervención crítica en los temas abordados.

Reseñas

Se publicarán reseñas de una extensión comprendida entre 800 y 1000 palabras.
La información del libro reseñado debe incluir: nombre completo y apellidos del autor del libro, editorial, ciudad, año de edición y número de páginas.
El autor de la reseña debe indicar su nombre completo y apellidos y su dirección de correo electrónico.
Se admiten reseñas de libros cuya primera edición, en la lengua original, se haya publicado en los últimos ocho años.

2. EVALUACIÓN DE ORIGINALES

Cinema Comparat/ive Cinema sólo publica los artículos después de obtener una valoración favorable por parte de dos revisores externos a la entidad editora.
Una vez se envíe el artículo, la revista confirmará a los autores la recepción del mismo en el plazo máximo de 10 días. Durante la revisión, se mantendrá el anonimato del autor y de los revisores. En caso de discrepancia entre los informes de los dos evaluadores, se solicitará la revisión de un tercer evaluador.
La revista se compromete a dar a todos los autores una respuesta sobre la publicación del original en un plazo máximo de dos meses. En la respuesta, se incluirá el informe de revisión de los evaluadores [descargar en: www.upf.edu/comparativecinema.
En el caso de que un artículo sea aceptado, pero se soliciten cambios y correcciones, los autores dispondrán de 20 días para enviarlo de nuevo.

3. NORMAS PARA LA PUBLICACIÓN

Envío: Los textos deben presentarse por correo electrónico a la dirección comparativecinema@upf.edu en formato Word. El material gráfico debe presentarse aparte, convenientemente numerado y con indicación sobre su emplazamiento dentro del texto. Las imágenes se entregarán en todos los casos en formato TIF. Para ello, se recomienda la utilización del programa Power DVD (versión 9, para PC) o GrabMac (para MAC). Las imágenes nunca se incorporarán dentro del cuerpo texto. A su vez, el autor deberá enviar la declaración de autor firmada [descargar en la web www.upf.edu/comparativecinema].
Currículo: Todos los artículos irán acompañados de un breve currículo redactado por el autor, que no superará las 100 palabras. En caso de que existan varios autores, se publicarán los currículos individuales de cada uno de los autores.
Resumen: El resumen será de 300 palabras como máximo y estará redactado en un solo párrafo. Deberá presentarse tanto en castellano o catalán como en inglés.
Palabras clave: Se incluirán hasta un máximo de diez y un mínimo de seis, separadas por comas. Deberán presentarse tanto en castellano o catalán como en inglés.
Fuentes de financiación y apoyo: De existir una fuente de financiación y apoyo para la investigación presentada, los artículos deberán especificarla.
Fuente y tamaños de letra: El tipo de letra elegido será Times New Roman de 12 puntos. La alineación del texto será justificada. El interlineado será de 1,5 tanto en el texto general como en las notas al pie. No se usarán sangrías en ningún caso. El título y los ladillos (los títulos de los epígrafes) se colocarán en negrita.
Recursos de procesadores de texto: En los artículos no se utilizarán los siguientes recursos de procesadores de texto: tablas, numeración y viñetas, columnas, encabezados, hipervínculos, notas a pie de página, cuadros de texto, etc. Cualquier enumeración se hará manualmente.
Citas bibliográficas: Todo texto o idea tomados de otro autor debe especificarse siempre de manera clara y explícita. Las citas se realizarán dentro del texto según el modelo HARVARD (APELLIDO, Año: Número de página). Al final del texto se listará la bibliografía citada.

4. PAUTAS DE ESTILO

Consultar en la web www.upf.edu/comparativecinema.

Depósito Legal: B.29702-2012
ISSN: 2014-8933