

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 fisonomía 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 embarcarlo 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», artificioosamente 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 *composición* 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 ralenti, 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 Hollywood 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