

L'espai filmic segons Farber¹

The filmic space according to Farber

Patrice Rollet

Manny Farber reivindica una escriptura pròpiament «topogràfica», malgrat que, segons ell, aquest terme impliqui excessivament la marca de la unitat d'un espai filmic que els *collages* del Godard dels anys 60 han tornat definitivament problemàtica. Articula les seves noves figuracions fins i tot en els títols mateixos (*Birthplace: Douglas, Ariz*, 1979, *Taking Off Grom A Road Picture*, 1980; *Across the Tracks*, 1982, *Earth, Fire, Air, Water*, 1984, *Change of Direction*, 1985), així com en la forma en què, des de sempre, ha practicat la crítica. La seva llengua dóna fe d'una atenció al mateix temps estratigràfica i atmosfèrica cap als paisatges naturals i urbans que emmarcaren la seva vida, des de la tan particular inclinació de les taules geogràfiques de San Diego fins a la penombra de Lyric, el cinema enfront del qual vivia a Douglas, sense oblidar les fosques masses de gent d'aquells on es dirigia, sent adolescent, per veure les pel·lícules d'acció de Hawks o Wellman [...] sinó, sobretot, les pel·lícules abordades com a paisatges la superfície dels quals cal pentinar, literalment i en tots els sentits, per poder descobrir-hi punts de vista inèdits, fins i tot fugitius, fins i tot improbables, fins i tot erràtics, que obriran sobre elles noves perspectives crítiques. No es tracta tant de tornar visibles els detalls insospitats d'un espai cinematogràfic encara difús, sinó de revelar els punts de ruptura o les línies de fractura que agiten de forma subterrània les plaques tectòniques del paisatge falsament assossegat de Califòrnia i de les pel·lícules que allí produeix Hollywood. I la topografia canviant dels articles de Farber es revela,

en últim terme, com el paisatge últim que ha de resumir en si mateix tots els altres, a través d'una escenografia que canvia en cada ocasió, en la qual, tibant la corda, l'estructura arquitectural més material (el petit bloc tipogràfic que constituïen, per exemple, les 800 paraules de la seva columna i mitja en l'espai de la pàgina de *The New Republic*, a l'inici de la seva carrera) entra en combat amb la dramaturgia crítica.

Llavors, el cinema: art de l'espai? Sí, però, sens dubte, més exactament en el sentit en què l'entenia Éric Rohmer en un dels seus primers textos a *La Revue du cinéma*, on ja corresponia a la totalitat de l'espai filmat, més que a l'interior de cada pla, respondre a una certa concepció de l'espacialitat cinematogràfica (estretor de la superfície de visibilitat i extensió del lloc de l'acció). Farber se'n va amablement per la tangent en un quadre circular de 1982, *Rohmer's Knee*, en la figura de dos regles de metall gris que dinamitzen els rails centrals, al mateix temps que desplaça fins al perímetre alguns corpuscles de ficció extirpats de l'obra del cineasta (genoll de Clara, o rostre de Chloé a *El amor después del mediodía* [*L'Amour l'après-midi*, Eric Rohmer, 1972]).

De fet, seria instructiu comparar terme a terme, i fins i tot en la seva dimensió paròdicament pedagògica, o la seva lògica comuna d'embolcall retroactiu, els tres espais que més tard distingiria Rohmer per abordar l'organització formal del *Fausto* (*Faust*, 1926), de F.W. Murnau:

1. Aquest article és un extracte del postfaci publicat per Patrice Rollet a la seva edició dels textos de Manny Farber en francès: Farber, Manny (2002). *Espace*

Négatif. París: P.O.L. Agraïm a l'autora el permís per a la seva publicació.

1) «*L'espai pictòric*» (la imatge cinematogràfica projectada a la pantalla com a representació de tal o tal part del món exterior).

2) «*L'espai arquitectònic*» (aquelles parts mateixes del món natural o artificial respecte a les quals es mesura el cineasta durant el rodatge).

3) «*L'espai filmic*» pròpiament dit (no tant l'espai filmat com un espai virtual suggerit a l'espectador amb l'ajuda dels dos elements precedents).

amb els tres espais ideats per Farber a la introducció del seu llibre, amb la preocupació, particularment preciosa en tant que excepcional en ell, per una clarificació gairebé conceptual del seu pensament:

1) «*El camp de la pantalla*» (que es correspon aproximadament amb l'espai pictòric de Rohmer).

2) «*L'espai psicològic de l'actor*» (que Rohmer no esmenta a l'obertura de la seva tesi, però al qual torna més endavant, i que, per a Farber, no pertany únicament a l'ordre psíquic o imaginari, ja que la interpretació de l'actor pot progressivament furgar o omplir, buidar o saturar, precisar o, al contrari, indeterminar, molt directament, molt concretament, molt físicament, l'espai filmic que ell fa existir o desaparèixer en els mateixos termes en què ho fan l'enquadrament, la llum o el muntatge: són Rita Tuwhingham, Jeanne Moreau i, sobretot, Giulietta Masina, «tres dones minúscules inflant les seves proporcions naturals fins al gigantisme a força de grans gestos i decorats sumptuosos» (FARBER, 2009: 559), posades al costat d'Ida Lupino que «manté el seu lloc i que, refractant-se en si mateixa, roba escenes a un Bogart en el cim de la seva forma» (FARBER, 2009: 691) a *El último refugio* (*High Sierra*, Raoul Walsh, 1941), de Liv Ullmann, «una de les escasses Elegants passives capaces de deixar

la pantalla a un altre actor i seguir marcant punts» (FARBER, 2009: 610), a *La hora del lobo* (*Vargtimmen*, Ingmar Bergman, 1968), o de Lynn Carlin, el «paper de la qual sembla dilatar-se a l'infinit en el moment en què el seu marit torna a casa després d'haver passat un cert temps amb una puta fastiguejada» (FARBER, 2009: 637) a *Faces* (John Cassavetes, 1968); ningú ha sabut explicar com Farber aquest espai d'interpretació, amb tots els matisos que autoritza l'acidesa d'un aiguafort: en l'apogeu de la seva història, l'actor americà, però no només ell, es mostra capaç de moments de gràcia i d'una coherència absoluta en la seva interpretació, sense deixar de mantenir-se, també en aquests moments, en la perifèria del seu paper i com adjacent a si mateix, no com Marlon Brando o Paul Newman, mirant-se a si mateixos actuar amb complaença, sinó com Burt Lancaster, que sembla «desaparèixer de la seva pròpia concentració» (FARBER, 2009: 588), Sean Connery, «colant-se en una escena i injectant dissimuladament una subtil qualitat dramàtica en un context de duresa viril» (FARBER, 2009: 560), o Henry Fonda, donant la sensació de «caminar cap enrere i inclinar-se per escapar de l'atenció del públic» (FARBER, 2009: 577); els papers protagonistes tenen doncs la classe i l'elegància suprema característiques, per mi, d'un Gary Cooper, i que recordarà més tard un Harrison Ford, de tenir sempre l'aparença de disculpar-se per estar en el pla, mentre que els papers secundaris, com Leonid Kinsky a *Casablanca* (Michael Curtiz, 1942), o Eugene Pallette i Eric Blore en una pel·lícula de Preston Sturges, mobilitzen una «energia tronadora que sorgeix després de la interpretació estàtica i amanerada de qualsevol Gran Estrella» (FARBER, 2009: 559); en el seu declivi i en «el gran *chic* de l'actuació forçada» (FARBER, 2009: 588), l'actor ja només presenta un mostrari intermitent del que sap fer [...] ja no pot permetre's grans desviaments respecte a una pel·lícula que es creu, a partir d'aquell

moment, en igualtat amb un quadre o una simfonia totalment controlats pel seu autor.

3) «*La regió de l'experiència i de la geografia coberta per la pel·lícula*» (que, com l'espai fílmic de Rohmer, engloba els altres dos, però implicant no tant la virtualitat apaivagada d'un espai idealment reconstituït a la ment de l'espectador, com la negativitat, justament més incòmoda, i aquí està tota la diferència, d'un espai sense vores, com aquestes imatges que s'expandeixen sobre una pàgina sense que cap marge les delimiti, exercint de pedal de reverberació, o de caixa de ressonància de la pel·lícula més enllà de si mateixa, i connecta gradualment els territoris aparentment més distants d'una experiència viscuda en un estat de percepció ben vist per Rohmer, entre percepció i consciència, però, en el cas de Farber, en una zona encara més difícil de situar de l'inconscient cinematogràfic, que no pertany a l'espectador més que al realitzador, i condueix, en la seva cruïlla de camins, tant als recòndits interiors de l'espai literalment irresoluble del cinema estructural, com a la gran carretera, sempre oberta a l'exterior, de les *road movies* americanes dels anys 70.

Aquest treball sobre el negatiu, que en cap cas cal reduir a una figura filosòfica (encara que el tèrmit tingui certes reminiscències del vell talp d'alguns), ens recorda no obstant que, a ulls de Farber, encara que senti repugnància cap al desenvolupament d'una teoria general, l'espai fílmic té també una història, en què la riquesa orgànica de les obres de Hawks, Walsh, o Wellman va cedir irrevocablement el seu lloc a les excavacions més singulars de les d'Antonioni, Pasolini o Godard, per citar només dos moments decisius d'una aventura més complexa en què se succeïren escenografies diferents, sense exclusivitat ni existència a llarg termini, en algunes ocasions.

2. *à bords perdus*, és a dir, amb sagnia o sense marge, fent una analogia amb el món de l'edició.

La gran època del burlesc podria encarnar el parangó d'un espai primer, per no dir primitiu, que oscil·laria—ocupant Keaton la posició mitjana d'un control a distància, i com desvinculada, de l'enquadrament que envolta la seva pròpia persona— entre les dues posicions antitètiques d'un Chaplin que adapta l'enquadrament a si mateix i comanda l'espai que l'envolta des de l'interior del pla (fins i tot quan tot es mou al seu voltant i ell està atrapat, malgrat la resistència del seu cos, en el moviment aparentment irreversible de la cadena de muntatge de *Tiempos modernos* [*Modern Times*, 1936]) i de Laurel i Hardy en els seus curtmetratges, en els quals accepten, per la seva banda, perdre's realment en l'enquadrament, esforçant-se, a més, a través de la força centrífuga dels seus gestos i les seves accions, que arriba a la bogeria, a saquejar i dispersar qualsevol decorat, fins a dissoldre completament, tant en sentit literal com figurat, l'espai que els envolta (sigui el que sigui, *all-over*, però també polític i social, amb les seves nímies ànsies de diners, de confort material i de reconeixement públic, l'entorn dels suburbis americans és sotmès ja d'entrada a l'enfrontament permanent amb la policia, a la despesa sense reserves, al retorn a l'informe en uns terrenys més que desolats: per exemple, el destructor *Ojo por ojo* [*Big Business*, 1929], de James Horne i Leo McCarey, que presenta —en ocasió de la venda a domicili, tan irrisòria com incongruent, al domicili de Jimmy Finlayson, on arriben Laurel i Hardy a vendre-li un arbre de nadal en ple estiu, després de respondre amb un minúscul tall de navalla en el marc de la porta al desafortunat xoc que havia seccionat una part de la seva conífera— una escalada progressiva però irreversible i una arribada als extrems puntuada per *slow burnings* i respostes calculades que condueixen al paroxisme final de la pel·lícula, cataclísmic fins al punt de transformar en cràters lunars el mirador d'un, el cotxe dels altres i tot l'espai intermediari del carrer i del jardí que els separaven només uns segons abans).

Canviem ara de període. Si Manny Farber i Patricia Patterson, amb el risc de pertorbar les conveniències –però potser s'equivoquen realment?–, prefereixen *Tierras lejanas* (*The Far Country*, Anthony Mann, 1954) a *Centauros del desierto* (*The Searchers*, John Ford, 1956), és, més que res, i malgrat certes contraccions, per no dir contradiccions, internes de l'espai que implica (en particular, el sentiment de claustrofòbia, antitètic de la idea de «terres llunyanes» del guió de Brodin Chase, suscitat per la posada en escena d'un porxo minso, massa estret com per ser contigu a cap saló, o d'una cabina de vaixell massa petita com per poder amagar-se en ella), a causa de la capacitat que té el western de Mann, pel simple descentrament dels seus personatges en general i de James Stewart en particular, de fer existir el paisatge més enllà de l'enquadrament, en el qual regnen, no obstant, l'artifici i la transparència d'un decorat d'estudis, allí on la pel·lícula de Ford, centrant les vinyetes dels seus plans en un John Wayne reduït a la figura de «segell de correus», retorna, mitjançant aquest gest que frega el manierista, la bellesa natural i salvatge dels altiplans de Monument Valley al rang de producte de joieria, sublim, però una mica va, de les accions que allí es desenvolupen. A la solitud gairebé pesada de Wayne, respon la misantropia més subtil de Stewart, que el rebutja fins a la vora de l'enquadrament tant com ho fa la societat, estant sempre en la perifèria de l'un i de l'altra. I res desagrada més a l'artista, com al crític, que aquests efectes d'«enquadrament», en tots els sentits de la paraula, que posen límits a l'expansió infinita de l'espai pintat, filmat, escrit, més enllà de si mateix.

Més que l'aparent desencantament, la despossessió, la nàusea que submergeix els seus protagonistes o l'alentiment de les seves accions fins a l'estancament d'un cara a cara insostenible amb l'espectador, el que caracteritza la modernitat i, com escriu igualment Farber, «el canvi de llit del riu de les pel·lícules» (FARBER, 2009: 622), sota la pressió calmada i impassible de les primeres obres d'Antonioni en els anys 60, és justament l'abandó d'aquesta organicitat, d'aquesta

continuïtat i d'aquesta complexitat de l'espai, en benefici d'un nou primitivisme que es tradueix en una simplificació de les formes, una confrontació dels tons, una fragmentació de la pantalla i fins i tot un muntatge-collage. També es tracta, en termes modernistes aquesta vegada, de l'ascens de la superfície en relació a la profunditat (els fons plans del blau del cel a *El desprecio* [*Le Mépris*, Jean-Luc Godard, 1963]), l'organització *all-over* d'aquesta superfície (fins i tot en el tractament eròtic de la forma de caminar i del cos de Faye Dunaway a *Bonnie y Clyde* [*Bonnie and Clyde*, Arthur Penn, 1967]), el trànsit de la figuració a l'abstracció d'una composició estilitzada (la puresa formal destil·lada pels rostres, els perfils i els clatells de *Persona* [Ingmar Bergman, 1966]), o el vertigen de la representació que engendra la *mise-en-abyme* de les imatges (la repetició i amplificació gestual i verbal de la interpretació de Dean Martin en la del marit a *Como un torrente* [*Some Came Running*, Vincente Minnelli, 1958]). Radicalitzats, tots aquests procediments culminen en les obres irreductiblement obertes del cinema underground de Shirley Clarke, Peter Emanuel Goldman o el primer Cassavetes, amb els seus personatges opacs fins a la medul·la, la brutalitat gens edulcorada de la seva fotografia, i il·limitat del temps, suggerit pel flux indefinit d'un present interminable.

El cinema dels anys 70, tant l'americà com l'uropeu, ja que no fa palès el divorci modern entre la superfície i la profunditat, redistribueix les cartes de tots dos, segons Farber, sense èmfasi ni petició de principis (a diferència de les ruptures declarades de *Ciudadano Kane* [*Citizen Kane*, Orson Welles, 1941]– o de *La aventura* [*L'avventura*, Michelangelo Antonioni, 1960]), a través de l'oposició, que va acabar per imposar-se, d'un «espai dispersat» (FARBER, 2009: 762), al qual no li manca profunditat (*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]), i un «espai confinat» (FARBER, 2009: 762), que sap sortir de la seva àrea (*Katzelmacher* [Rainer Werner

Fassbinder, 1969], *El imperio de los sentidos* [*Ai no korida*, Nagisa Oshima, 1976], *Jeanne Dielman, 23 quai du Commerce, 1080 Bruxelles* [Chantal Akerman, 1976]). Al món fluctuant, discontinu, atomitzat d'un, li corresponen la claredat geomètrica, la frontalitat de filmació i la isomorfia estructural de la part i del tot de l'altre, però tots dos tenen en comú, a més d'un gust per la trivialitat i una negació de la conclusió (l'espessor i l'enigma del món semblen trobar-se llavors al cinema tèrmit d'aquesta època), una forma literal d'encarar les coses, molt allunyada de les al·legories dominants en els anys 60. Es reserva llavors una part més bella per a les el·lipsis, els lapsus i les transicions al buit (quan no a les transicions a l'acte) que no poden satisfer completament els rituals obsessius de Jeanne Dielman, i que alliberen, per contra, els jocs imaginaris més feliços de Céline i Julie, la imprecisió voluntària de les quals és comparable a «una aquarel·la de Cézanne, on més de la meitat de l'esdeveniment és eludida, amb la finalitat de permetre que l'energia penetri i surti entre certes notes vagues de paisatge» (FARBER, 2009: 763).

Espai negatiu, una vegada més, que pot demostrar-se a través de la història de les seves formes, sempre en moviment; i no tant en el sentit d'una simple ombra amplificada de les obres, com en el d'una grandesa negativa enunciable, després de tot, o el de l'antimatèria amplificant contínuament l'univers de les pel·lícules, o, fins i tot en el sentit d'un d'aquests forats negres que ja no emeten llum en raó de la densitat mateixa de la seva massa, però la hipòtesi dels quals cal admetre per poder explicar els seus efectes, molt reals, en el camp gravitacional dels cossos. És a dir, que no es redueix als llocs comuns del fora de camp o de l'espai en off dels estudis acadèmics,

que només seria una modalitat de tot això, i no la més apassionant, entre moltes possibles. Aquests estudis comprometen la infinitat de les regions de l'experiència, que mai es pot totalitzar: obertes, més que abastades per les pel·lícules, més enllà i més ençà de si mateixes, en el si de tots aquests territoris artístics, geogràfics i polítics més vasts, als quals s'adjunten com poden, la majoria de vegades de forma subterrània, amb freqüència a la frontera, en el mateix límit del *wilderness* crític, a la perifèria una vegada més d'una civilització cinematogràfica on ni els *cartoons* de Chuck Jones ni les pel·lícules d'acció de Walsh, Fuller o Siegel –no més que la interpretació sense pretensions de Cagney o Wayne–, són presos seriosament per l'aficionat il·lustrat que només sabia pensar en l'adequació de la bellesa *borderline* de les obres àvides de captar «la immediatesa bruta de la vida, abans que aquesta sigui esmussada per l'Art» (FARBER, 2009: 424). Per a Farber es tracta, naturalment, de l'espai excavat de la galeria de tèrmits que, com a bon fuster que és, coneix bé, però amb una manera inimitable d'estimar el seu enemic més íntim. La miopia assumida del crític, el seu treball a cegues, si es vol, el preserva dels massa freqüents miratges de la vista i de les generalitats que implica, desenvolupant al mateix temps els seus altres sentits (l'«orella fotogràfica» (FARBER, 1998: 358) de Patricia, el tacte pictòric de Manny, el gust de tots dos per la reflexió mastegada, la seva al·lèrgia a les fragàncies embriagadores de la moda). Li fan la traveta a les visions massa elevades de l'assagista elefant blanc, sobtadament aureolat pel Gran Art, congelat sovint sota el malnom del Gran Escriptor, però sempre presoner, com Gulliver a Liliput, de les mil xarxes de la Santa Trinitat de l'avaluació, de la interpretació i de la prescripció. •

REFERÈNCIES BIBLIOGRÀFIQUES

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.