

# Entre el palabrerío y la palabra crítica: los escritos de Manny Farber

Carla Chinski | Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires | carla.chinski@gmail.com



## Escritos fundamentales, Manny Farber

- > **Compilador:** Sebastián Santillán
- > **Traductores:** Ernesto Montequin y Carla Nuin
- > **Editorial:** Monte Hermoso Ediciones
- > **Fecha:** 2021
- > **Lugar:** Ciudad Autónoma de Buenos Aires
- > **ISBN:** 978-987-46493-8-6
- > **Páginas:** 416

El libro *Escritos Fundamentales* (Monte Hermoso, 2021) atiende a un bache importante de traducciones recientes sobre crítica de cine, y pone en evidencia la necesidad de más ediciones como estas, temáticamente claras en sus pretensiones y formalmente atentas a la edición y traducción. Vienen a la mente libros como *El libro del ciudadano Kane* de Kael, o *Entrevistas con directores de cine* de Andrew Sarris, que solo se consiguen en ediciones usadas. Si el cine norteamericano tuvo siquiera alguna pisada fuerte sobre el cine de nuestro país, entonces Farber debe ser traducido (y deberíamos, en todo caso, preguntarnos sobre la forma de esa pisada, si es profunda o grande, si ha llegado algún destello de su prosa a la crítica argentina).

Para empezar, la distinción entre *film cultism* y *underground film* se hizo patente con una figura que dividió las aguas en la crítica cinematográfica norteamericana de posguerra: Manny Farber. Su

influencia es permanente. Ha producido grandes herederos, entre ellos, el crítico norteamericano Roger Ebert, quien luego compiló escritos de sus influencias y sucesores en *Roger Ebert's Book of Film* (1997). El *film cultism* de los Estados Unidos busca lo “bajo”, el “gusto popular” (o supuestamente popular) para intentar subvertir los cánones del buen gusto burgués y bienintencionado. Pero a Farber no le interesaba demasiado esta moda. Optaba, en cambio, por el *underground film*—que, contrario al uso común, refiere a las películas de acción y los wésterns. La del *underground* es una especie de honestidad estética y poco pretenciosa; un uso alegórico del espacio sin alardes y, sobre todo, un rasgo de dirección: en la acepción de “sentido” y de *régisseur*.

Durante la época dorada en la que los críticos de la “generación posguerra” empezaron a tener una mayor participación en los más importantes periódicos del país, Manny Farber se destacaba

como uno de los pocos críticos que se encontraba por fuera de los intereses propagandísticos de los estudios; un crítico que, frente a las restricciones morales y cristianas de lo que era “buen entretenimiento para la familia”, arengó a favor de la relación personal del público con el crítico, más que con la crítica. *Escritos Fundamentales* reúne parte de este diálogo permanente. Es un Farber que genera alianzas con los lectores. Un crítico que, más que dar por hecho su propio conocimiento, genera lealtades a partir de entender que el cine, así como la buena crítica, brindan lo mismo: una complicidad lectora. Como ha señalado Jerry Roberts (2010: 137), “Farber era un juez hecho y derecho y no un sicario”.

En medio del arte moderno, en medio de la posvanguardia que se erguía en nombre de la “innovación” cinematográfica, hubo (unos pocos) críticos como Farber que declararon que esta innovación no era más que una fútil declaración de guerra que terminaba por servir a los intereses de un enemigo de la crítica: el cine hollywoodense. Y lo logró sin caer en el snobismo. Porque Farber fue, ante todo, un crítico de críticos. Un escritor con marcas autorales como las que él mismo pasaría a reconocer en la marca influyente de otro crítico, el novelista y periodista James Agee. Farber califica a Agee como principal influencia en el ensayo que aquí se ha incluido, “*Nearer My Agee to Thee*”. A Manny Farber no le alcanzaba con señalar las falencias de la crítica cinematográfica. Señalaba, además, fascinaciones colectivas y reacciones trilladas que de nada servían para poner en funcionamiento un criterio analítico (que se refiriese al espacio, el guión, la actuación, la iluminación, etcétera). A Farber no le interesaba demasiado, por esto mismo, la cinefilia del *Cahiers*. Prefiere un amor inusitado: no por “el” cine, sino por películas particulares.

La marca de la excepción que puede tener la película amada no es, sin embargo, excepcionalismo vacío. La cultura cinematográfica no *debería* ser de todos ni para todos; no es un deber ser, sino que es para todos por su mero existir: su falta de status

y distinción (razón misma de su popularidad) es, dicho de otro modo, un hecho de la imagen. Farber parece estar diciendo que la crítica tiene un olvido fundamental: no habla *de* la imagen cinematográfica, sino *para* la imagen de la crítica en sí misma. Sus escritos, que aparecieron en *New Republic* y *The Nation*, conservan una marca de sofisticación, con adjetivos violentos e inesperados, y unos intrépidos giros en una misma frase. Pero, sobre todo, dejan entrever un odio que no termina de desdeñar y, en vez, señala con el dedo una falta en la película, aquella que genera inconsistencias. Pero, para Farber, paradójicamente, la inconsistencia puede ser el mismo motivo que explique su fascinación con una película u otra—esto es lo realmente interesante.

En el momento en el que Farber escribía, los demás críticos no sabían bien qué hacer con él: se lo interpretó como una escritura con gestos de una obscenidad propia de la mala educación (cinematográfica y de modales). Comparaciones absurdas, burlas y chistes abundan en las críticas de Farber: “Describir la vida amorosa de un hombre a partir de esas magras imágenes sería como narrar la historia de los campeonatos de la Copa Davis a partir de una foto del trofeo” (2021: 39). O bien, más adelante: “[son] ideas imposibles de entender porque provienen de una neblina de estupidez”.

Pero ¿qué es un crítico? *Escritos Fundamentales* logra responderlo. Un crítico ¿es aquel que desdeña o que habla desde la “cinefilia” de tipo coleccionista de la Nouvelle Vague? Se trata de un catálogo personal, contesta Farber. Una crítica de cine que se precie de tal debería hablarse a sí misma, más que a los gustos del público en abstracto; pues el público (no así, los lectores) es, sorprendentemente, el gran problema de la industria. Ésta quizás es la pregunta norteamericana acerca del cine. Una pregunta que recorre los escritos de Pauline Kael, Susan Sontag, y los de precursores como Otis Ferguson, quien escribía durante la preguerra. Esta es una pregunta pragmática, en

el fondo: no ver “qué es el cine” o “cómo se mira el cine” sino “¿sirve el cine? ¿para quién y a quiénes? El crítico debería estar al servicio del cine y sus influencias, ese modelo llamado “intertextual” por teóricos como Gérard Genette. Esto es solo una miseria del ego, cuenta Farber, y los géneros son patrones de consumo, y nada más. Aunque con una seguridad baziniana, no puede ignorarse que, como crítico de artes visuales, Farber no dejaba de estar a favor—fervientemente—de la *expresión*. La aserción de superioridad o inferioridad de una película era algo que Farber le reclamaba a sus contemporáneos. Estar a favor o en contra no era tanto una toma de posición caprichosa sino una declaración teórica de principios.

El problema de Hollywood no era su persistencia con lo comercial, sino su falta de banalidad. El problema del *cultism*, por su parte, era que no podía evitar envidiarle los procedimientos a Hollywood (razón por la cual, cuando Farber escribía, las nuevas productoras independientes obtenían financiamiento a través de productoras más masivas). Esto es lo que Farber denomina “falsedad moral”—una falta de reconocimiento de los propios vicios estéticos, inherentes a lo que él interpretaba como un intento de inteligencia autoconsciente—cosa que Hollywood, por su parte, no tenía, al producir películas “basura” (para Farber, al menos) y películas de gran calidad.

Farber no fue el primero en reivindicar los “gustos populares” de Hollywood y las pretenciosas fórmulas del “*high-brow*”, pero sí fue el primero en esquivar el “*middle-brow*”, es decir, cualquier punto medio. Hollywood no es más que la prestación vacía de servicios audiovisuales. Lejos de una utópica y celebrable “paridad” de niveles, tipos y estéticas (o, más bien, políticas estéticas), la indistinción es la peor pesadilla del crítico—al menos, de un crítico como Farber. La autenticidad no existe, dice Farber, y la seguridad del “por supuesto...” crítico, tampoco. El género cinematográfico (y la

imagen como signo a través del cual llegar a otros signos) no salva al cine de que se le escapen uno o dos cosas *por fuera*; a la inversa, el hecho de que una película sea independiente no la salva del cliché. Aquí es donde la influencia crítica del así llamado “realismo ontológico” baziniano encuentra su límite. La máxima consideración pseudomarxista de Farber entra en esta diferencia.

*Escritos Fundamentales* reflexiona, también, acerca de la crítica como obra. Esa que fue valorada—como en el caso de Farber—en vida, pero que necesita de una retrospectiva sobre la construcción de una falsa negatividad. Esa negatividad que para sus contemporáneos en los cuarenta y cincuenta fue “perversa” y ahora se entiende como una forma libre que (como su prosa) no le hace favores a nadie. Hay ensayos representativos y conocidos para el público norteamericano, como “El público tiene la culpa”, “El Gimp”, “Cocina sin kitsch” y “Arte termina contra arte elefante blanco”. Sobre todo en este último, podemos llegar a una conclusión como lectores una vez terminados los ensayos y reseñas: al crítico, y a los críticos como Farber, no les son ajenas las *ars poetica*.

## › Bibliografía

- › Ebert, R. (1997). *Roger Ebert's Book of Film*. W.W. Norton.
- › Haberski, Jr. y Raymond, J. (2001). *It's Only a Movie! Films and Critics in American Culture*. The University Press of Kentucky.
- › Rogers, J. (2010). *The Postwar Era. The Complete History of American Film Criticism*. Santa Monica Press.
- › Taylor, G. (2001). “Life on the Edge: Manny Farber and Cult Criticism”. *Artists in the Audience: Cult, Camp and American Film Criticism*. Princeton University Press.