

View metadata, citation and similar papers at core.ac.uk

brought to you by CORE

provided by Repositori d'Objectes Digitals per a l'Ensenyament la Recerca i la Cultura

Paisajes imaginarios

ESCRITOS SOBRE MÚSICA Y CINE



CÁTEDRA

***Paisajes imaginarios. Escritos sobre música y cine* (ed. de Jenaro Talens y Santos Zunzunegui), José Luis Téllez, Madrid, Cátedra / Signo e Imagen, 2013, 350 pp.**

El nombre de José Luis Téllez no es ningún descubrimiento para la teoría y la crítica fílmica y musical en España. Sin embargo, la publicación de sus *Paisajes imaginarios* bien puede considerarse una de las principales novedades editoriales del pasado año para los estudiosos de ambas disciplinas en nuestro país. Es probable, incluso, que sorprenda a los más habituales seguidores del crítico madrileño en sus conocidas facetas de analista y divulgador musical, sea a través de la televisión (*Acercarse a la música*), la radio (*A Contraluz*, *Musica Aperta*, *Musica Reservata*)

o la prensa especializada (*Scherzo*). Y es que la cuidadosa

Santos Zunzunegui, recoge «escritos sobre música y cine» de lo más variado: escritos aparecidos entre finales de los 1980 y la segunda década de 2000, que abarcan desde la crítica musical especializada (la citada *Scherzo*, *Quodlibet*) hasta la teoría fílmica (*Archivos de la Filmoteca* de Valencia) pasando por notas de programa (del Teatro Real, de la Maestranza, del Liceo) y capítulos en publicaciones académicas diversas. Este dilatado y heterogéneo recorrido ha venido a hallar, con su presente «puesta en libro», toda su organicidad y su compleja unidad interna. Acudiendo al símil musical, diríamos que sus distintas piezas resuenan por inevitable simpatía al ejecutarse unas al lado de otras. Los textos de Téllez se entienden mucho mejor, o sólo se entienden del todo, cuando se leen juntos y de corrido, cuando los puramente teóricos enmarcan a los más técnicos y descriptivos, cuando los fílmicos se intercalan con los operísticos y el lector entiende que «escritos sobre música y cine» son, en verdad, escritos sobre la imposibilidad de disociar lo musical de lo fílmico y de lo más ampliamente dramático, pues Téllez no hace distinciones entre las tablas y la pantalla. La original publicación dispersa de estos escritos puede leerse ahora, con el sosiego y la perspectiva del tiempo, como un vano intento de desandar el camino que había de conducir, antes o después, a este libro.

El volumen se abre, en guiño sinfónico, con un «preludio» teórico sobre la noción de destino en música y se cierra, después de tres amplios «tiempos», con una irónica «coda» de intervención político-cultural. El preludio es uno de los textos más abstractos de Téllez, donde la reflexión sobre los conceptos de finalidad y repetición en música deviene reflexión sobre la propia noción de tiempo como dialéctica entre memoria (de lo repetido-irrepetible) y deseo (de lo imaginado-inalcanzable). Lejos de la célebre solución agustiniana para una medida musical del tiempo, la reflexión de Téllez no puede dejar de inscribirse en el histórico debate que, desde el Libro XI de las *Confesiones*, trasciende los límites de una sola disciplina para proyectarnos sobre las viejas y amplias preguntas que han acuciado secularmente a nuestro pensamiento teórico. Por eso este «preludio», breve y exigente, abre de manera muy oportuna unas páginas que se anuncian fílmicas y

musicales, pero que no dejarán de transitar por los vericuetos teóricos que nos remiten en última instancia a las complejas relaciones entre pensamiento y lenguaje (musical, icónico, verbal). En abierto contrapunto con todo ello, una desenfadada «coda» nos devuelve en las últimas páginas a la muy concreta realidad de la programación lírica en nuestro país. Escrita a modo de «Propuesta para un Plan General de Salubridad Canora», Téllez no deja aquí títtere con cabeza ni entre el público ni entre las direcciones artísticas de turno, y muestra cómo la reflexión y la intervención no están afortunadamente reñidas en su trabajo, sino que se intercalan o se simultanean. Ambos textos datan, por cierto, del mismo año: 1990. Es cierto que el lector llega a la «Propuesta» de Téllez tras un complejo itinerario de lectura que tal vez facilita la comprensión de su irónica síntesis programática. Sin embargo, «coda» no equivale aquí a conclusiones, como «preludio» no equivalía a introducción. Ambos textos son estructuralmente intercambiables, y sus respectivos enfoques se alternan en verdad a lo largo de todo el libro. Estamos ante las dos grandes premisas, antagónicas pero complementarias, desde las que Téllez aborda el objeto de su trabajo que, para mayor claridad, se estructurará en tres grandes bloques o «tiempos».

Dichos «tiempos» reciben los sugerentes títulos de *Pasión de los fuertes* (*primo tempo*), *Noches blancas* (*secondo tempo*) y *Sobre un arte ignorado* (*terzo tempo*). Refiriendo este último al cine español, y el segundo a la ópera, acaso el primero sea el más heterogéneo y complejo de los tres. Dedicado a la función narratológica de la música en el cine, y en general de cualquier tipo de escena, no se diría que plantea en apariencia nada muy distinto a los otros dos. Sin embargo, este primer bloque contiene los dos textos teóricos de mayor complejidad de todo el libro, de manera que preceden muy oportunamente todas las reflexiones que vendrán después. Se trata, por un lado, de «Notas para una teoría de la música dramática», que aborda la construcción de las nociones de personaje y de fuera de campo desde la banda sonora para concluir, no sin riesgo, con una pormenorizada comparación interdisciplinar entre ópera y cine porno. El lector podrá convenir o no con las hipótesis de Téllez, pero no podrá negar a su ambición teórica un riguroso y circunstanciado apoyo técnico. Por otro lado, los «Apuntes para una visión lingüística de la música», quizá el texto de Téllez con mayor afán sis-

tematizador, plantean el viejo e irresoluto problema de la semántica musical en comparación con la verbal. Aunque alejado de posiciones chomskyanas, el intento de Téllez no puede dejar de recordar al emprendido también desde la música por Leonard Bernstein en sus célebres conferencias de 1973 en la Universidad de Harvard, divulgadas en televisión bajo el significativo título *The Unanswered Question* (*La pregunta sin respuesta*). Téllez se atreve con la pregunta y alcanza un interesante equilibrio en su respuesta: negando a la música toda capacidad denotativa, le concede no obstante un amplio abanico de connotaciones socioculturales y políticas que abren la posibilidad de una semántica musical más acá del temido Rubicón de la doble articulación verbal. La postura de Téllez se sitúa así implícitamente en la estela de la musicología que, desde los años 1970 hasta hoy, desde Europa del Este hasta Estados Unidos, ha querido reabrir el debate del significado de los sonidos con perspectivas que trascendieran su planteamiento decimonónico, excesivamente dual a veces, en torno a música pura y música de programa. Autores como Boris Asafiev, Josef Ujfalussy o Márta Grabócz, así como Leonard Ratner, Raymond Monelle o Kofi Agawu, por citar sólo algunos de los más destacados a ambos lados del Atlántico, han venido desarrollando algunas de las intuiciones que Téllez formula aquí con notable independencia y por sus propios medios.

Sobre estas premisas, el auténtico banquete para el lector son los análisis fílmicos y operísticos que desarrolla Téllez a lo largo de los tres «tiempos» del libro. Las indagaciones de la primera parte sobre el papel narratológico de la banda sonora en el cine de Straub-Huillet, de Fassbinder o de Jancsó son de lectura obligada tanto para quienes se interesen por el problema teórico en sí como para quienes estudien la obra de éstos (y otros tantos) autores que han reflexionado sobre dicha cuestión. Quizá lo más sobresaliente del libro llegue, no obstante, al principio del «segundo tiempo», con el análisis de la trilogía de Mozart-Da Ponte (*Le nozze di Figaro*, *Don Giovanni*, *Così fan tutte*), donde el rigor técnico y la penetración al desentrañar la semántica musical de las susodichas connotaciones (de clase, de género, de época) hacen de estas tres piezas crítico-teóricas una absoluta referencia, no sólo para quien se interese por la monumental trilogía mozartiana, sino para quien quiera entender las claves del funcionamiento escénico musical moderno. Los análisis de *Wozzeck*, *Carmen*

y *The Rake's Progress* tampoco andan a la zaga. Esta segunda parte constituye, en verdad, el riquísimo vivero de ilustraciones y ejemplos de las reflexiones teóricas de la primera.

Antes de la coda, el tercer y último «tiempo» del libro se presenta como un abordaje monográfico al cine español o, por hacer justicia al epígrafe, a la parte olvidada (por cierta crítica y cierto público) del cine acreedor de consideración artística en nuestro país. Merece especial atención el matizado análisis del legado surrealista en la obra narrativa de Luis Buñuel. Téllez aventura incluso una definición del Surrealismo en cuatro puntos de la que sale más que airoso, y a partir de la cual recorre con su habitual precisión técnica el conjunto de la filmografía buñueliana, que bien merece ser revisada (en los pasajes concretos de las escenas concretas citadas por Téllez) desde la perspectiva aquí propuesta. Más allá del indudable valor de los análisis de la obra de Juan Antonio Bardem, o del segundo período

de Cifesa, con Luis Lucia y Juan de Orduña a la cabeza, la otra joya de este tercer y último «tiempo» es la reseña comparativa de las dos versiones cinematográficas, amén del original teatral, de *La verbena de la Paloma*. Esta breve pieza crítica, que de no ser por su adscripción autóctona bien podría haber integrado la segunda parte del libro, nos devuelve por enésima y última vez al asunto central de todo el trabajo y la trayectoria de Téllez: esas relaciones entre música y escena que no se explican separadamente y que vienen a encontrar aquí, en su desarrollo paralelo en forma de libro, toda la organicidad y la unidad interna de la mirada del crítico madrileño. Con estos *Paisajes imaginarios*, la letra impresa no periódica hace justicia a la vasta labor crítica y teórica de Téllez, y ofrece a los estudiosos de la música y el cine en lengua castellana la novedosa «ópera prima» de un veterano.

Gabriel Sevilla Llisterri