

tura: desde el interesado en la radiografía musical —«Amami, Alfredo!» (pp. 173-186)— hasta el lúcido analista cultural —«El imposible ayer» (pp. 315-322), sobre *La verbena de la Paloma* (José Luis Saez de Heredia, 1963)—, pasando por el brillante cultivador de crítica entendida como instrumento de poesía —«Como un torrente» (pp. 165-171), sobre *Il Trovatore* de Verdi.

Ante el gran trabajo editorial realizado en *Paisajes imaginarios* solo cabe puntualizar un detalle: acaso la figura única y poliédrica de Téllez hubiera demandado una fórmula editorial multimedia, capaz de integrar también su actividad como comunicador más allá de la palabra escrita. Nos referimos al Téllez de las emisiones radiofónicas de Radio 2 y programas televisivos como *Acercarse a la música*, así como al responsable de seminarios fascinantes como aquel *Mirar la música* dictado en la sala Gayarre del Teatro Real. Porque, en ocasiones, es en las derivas y desvíos de la comunicación oral cuando Téllez revela su carácter más lúcido y abrasivo: valga como ejemplo su impagable retrato del ambiente musical de la España del tardofranquismo en las declaraciones tomadas para el documental *Cristóbal Halffter, libertad imaginada* (Asier Reino, 2014), o sus disertaciones acerca del capitalismo especulativo, rabiosamente actuales, en mitad de una conferencia sobre Richard Wagner en la Fundación Juan March (*Un hombre del presente*, 8/1/2013).

No obstante, Talens y Zunzunegui redondean magníficamente la selección de textos dejando huella de esa dimensión traviesa y contracorriente. Textos como «La ópera como dimensión pornográfica del texto musical» (pp. 57-62) o «Propuestas para un plan general de sabiduría canora o Las miserias del repertorio y cómo combatir las victoriosamente» (pp. 343-347) muestran al Téllez quizá más necesario en nuestros tiempos: el crítico inconformista, avezado y provocador.

Fernando Carmena

*INTRODUCTION TO A TRUE HISTORY OF CINEMA AND TELEVISION*

Jean-Luc Godard

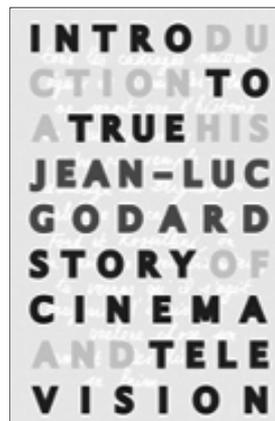
Edición de Timothy Barnard

Montreal

Caboose, 2014

470 páginas

50,00 \$



El proyecto de elaborar una «historia verdadera del cine» que recoge este volumen quedará a todos los efectos como una especie de ensayo general de *Histoire(s) du cinéma*, ese gigantesco empeño que parece acaparar o, dicho con más precisión, que ha acabado reabsorbiendo hacia su órbita casi toda la actividad de Jean-Luc Godard durante el último tramo del siglo xx. ¿Cómo definir, brevemente, ese empeño? Se caracteriza, primero, por exhibir un interés historicista que parece algo nuevo en un cineasta-papel tornasol que ha tenido siempre algo de indicador de las convulsiones de su tiempo, de su preciso momento histórico (ese cineasta con alma de periodista que decía a mediados de los 60 que sentía que debía hablar de Vietnam en todas sus películas, o que anticipaba el mayo francés en *La chinoise* [1967]). Pero, por otro lado, se trata de un interés que enlaza, cómo no, con su fecunda etapa de crítico de cine a lo largo de la década de los 50: si Godard diría luego que con aquellas reseñas *cahieristas* ya estaba

haciendo cine, las *Histoire(s)* recorren cuatro décadas después ese camino al revés, pues ahí Godard tiente un modo de análisis audiovisual aproximadamente equivalente a una crítica de cine. Ese empeño caracterizado por un interés histórico tiene otro rasgo esencial distintivo que se puede expresar literalmente por medio de la célebre máxima con la que Walter Benjamin presentaba su propio empeño gigantesco de *Los pasajes*: «Método de este trabajo. Montaje literario. No necesito decir nada. Solo mostrar». Si se cambia literario por cinematográfico, y sobre todo si se entiende que no se está hablando de montaje narrativo sino del principio revolucionario del *montage*, ya no hay en efecto necesidad de decir nada más. Todo esto, hoy bien sabido gracias al alud de literatura que han suscitado las famosas *Histoire(s) du cinéma*, se contenía ya de algún modo en la *Introducción a una verdadera historia del cine* de 1980, publicada dos décadas antes de que completara las *Histoire(s)* en 1998. Basta asomarse a la segunda parte del sexto viaje, en donde Godard contrapone su primer título plenamente ensayístico, *2 ou 3 choses que je sais d'elle* (1967), con tres clásicos como *Arsenal* (Aleksander Dovchenko, 1929), *La regla del juego* (*La règle du jeu*, Jean Renoir, 1939) y *Te querré siempre* (*Viaggio in Italia*, Roberto Rossellini, 1954): lo que propone aquí es un *montage* histórico de títulos en los que de algún modo se hibridan la ficción y lo documental, hibridación que es el tema que discute a lo largo del capítulo.

El lector tiene derecho a mostrar aquí cierta confusión: ¿por qué mezclar un libro con una muy posterior serie en video de cuatro horas, más allá de apuntar posibles afinidades y demostrar la larga continuidad temporal de una serie de preocupaciones entre ambos empeños godardianos? La razón es que me interesa señalar lo que hoy parece uno de los aspectos más relevantes de unas y otras «historias»: dibujan el perfil de un mismo proyecto, un ejemplar proyecto multimedia delimitado por esa voluntad historicista y esa

insistencia en el método del *montage* (no estamos forzando la relación entre ambas: rebuscando en el libro de Richard Brody, el biógrafo americano de Godard, encontramos la referencia a un simposio en la cinemateca suiza en junio de 1979; en su intervención, el cineasta hablaba de un proyecto suyo de hacer una historia del cine que tardaría veinte años en completar: acertó de pleno, pues fue justo en 1998 cuando presentó en Cannes las últimas entregas de las *Histoire(s)*...). Aún diría más: vistas retrospectivamente puede decirse cabalmente que estas dos historias godardianas conforman un genuino evento transmedia, pues no se trata de un mismo relato que se cuenta en diversos soportes sin sufrir transformación alguna; sino que una pregunta que se formula en un determinado soporte (las conferencias que se transcriben en el libro) encuentra su respuesta (y es más, *solo* podría encontrarla) en otro soporte, el videoensayo de cuatro horas *Histoire(s) du cinéma*. Al principio del viaje arriba mencionado, el primero de los siete que forman el libro, Godard establece la pregunta que es, todavía, apenas una forma de queja. Dice: «Hubiera preferido, mejor que *Arsenal*, *Ziemia*, de Dovjenko, y, en lugar de *Viaggio in Italia*, *Europa '51*. Pero es difícil encontrar las copias en el momento oportuno. Con los libros es más fácil. Pero las copias de films... encontrarlas en el buen momento, y encontrar justo el film que se desea, que se necesita, es casi imposible. Para el trabajo que hacemos aquí es casi lo mismo [...] [Lo que yo quería era] poner dos o tres films uno junto a otro...» (p. 261; citamos por la edición castellana, véase *infra*).

Este lamento resignado es el que resuelve luego el paradigma contemporáneo de libre acceso a la imagen: un poco como ocurre con Marker, Godard anticipa el deseo de nuevas tecnologías para pensar el cine. Más que deseo es pura necesidad: conviene recordar que el pedagogo Godard señala en el prefacio que su historia es «verdadera en el sentido de que estaría hecha con imágenes y con sonidos, y no con textos, aun

ilustrados» (p. 19, edición castellana). Pero en 1978 Godard todavía no tiene los medios para contar su historia, como manifiesta al comienzo del primer viaje: esa historia «debería ser la cosa más simple, ya que no se trata más que de imágenes, como un álbum de fotos. Este álbum fotográfico existe, pero no es posible contar con los medios para pasar sus hojas. El telecine, si hace falta, está en una sala, arriba, el proyector de análisis está en otro sitio...» (p. 27, edición castellana). Esta dificultad para reunir los «medios materiales... por ejemplo, proyectar una película, ponerla más despacio...» hace que por el momento Godard concluya que así «no se puede trabajar» (p. 27, edición castellana). La solución, como sabemos, la encontrará en el vídeo (¡todavía analógico!) de sus *Histoire(s)*, verdaderas porque están hechas por fin con imágenes y sonidos con los que puede trabajar simultáneamente... inaugurando de paso —él, que se disputaba con Chris Marker desde los años 60 el título de ensayista oficial del cine— la forma hoy tan en boga en la red del ensayo audiovisual.

Las conferencias que se recogen en esta *Introduction to a True History of Cinema and Television* no están aún revestidas de melancolía, como ocurre en las *Histoire(s)*. El tono es distinto, más positivo, con el ánimo de quien emprende camino o descubre un nuevo interés: Godard no quiere solo explorar el método del *montage* para historiar el cine sino, también, «ver dónde estoy yo mismo en mis propias películas» (p. 26, edición castellana). Esta voluntad de hacer balance se correspondía con un momento muy especial de su carrera. Tras la década gloriosa de los 60, Godard había estado desaparecido, o mucho menos visible, en su segunda década de cineasta y este libro aparecía coincidiendo con un cierto renacimiento público de su figura (en el mundo pero, también, por una vez, en España, en donde empezaron a estrenarse sus películas simultáneamente al momento de ser hechas). En mayo de 1979 había sido *guest editor* del famoso número 300 de *Cahiers du*

*cinéma*, un grueso monográfico en donde ensayaba una forma de foto-ensayo que era la modalidad impresa de su método de *montage* (este era también por esa época el estilo del diseño de los *press-books* de sus películas que son hoy, por eso mismo, piezas de coleccionista) y en 1980 estrena *Sauve qui peut (la vie)*, definida por él mismo como su segunda opera prima, como un nuevo comienzo.

Este era el nuevo Godard que visitó en noviembre de 1980 los cines Alphaville, así llamados en su honor, impresionando a todos los que asistimos a su rueda de prensa. Curioso: no venía a presentar su película *Sauve qui peut* que acababa de estrenarse, sino su *Introduction a una verdadera historia del cine*, traducido apenas meses después de que Editions Albatros hubiera publicado en París la edición original francesa (el libro inauguraba una colección, Ediciones Alphaville, cuyos dos siguientes volúmenes, ya en coedición, fueron una antología de los escritos sobre cine de Borges editada por Edgardo Cozarinsky y el inefable *Caminar sobre hielo*, de Werner Herzog: una prometedora colección que no tuvo continuidad). Quiere esto decir que lo que aquí se reseña es una flamante edición nueva de lo que es, realmente, un libro que tiene 35 años y que se editó puntualmente en nuestro país, con una excelente traducción del godardiano Miguel Marías. En la contraportada de esta edición canadiense se comenta que la francesa se agotó hace tiempo y que nunca se había traducido al inglés, sin rendir la más mínima cuenta, como es habitual en el mundo anglosajón, de la existencia de una edición española que sí se menciona de pasada en las notas introductorias del editor.

¿Qué aporta entonces esta primera edición en inglés que repite por lo demás el diseño gráfico con fotos *quemadas* hasta el límite mismo de la legibilidad de las ediciones francesa y española? Desde luego, cuenta a su favor con un índice final de títulos y nombres propios especialmente útil teniendo en cuenta el carácter del

discurso oral que recoge el libro. Cuenta también con un largo artículo introductorio de Michael Witt, en donde se rastrea la *arqueología* de las *Histoire(s)*, situando uno de sus puntos de origen en lo que sigue a continuación. Lo que sigue es una labor de amor del editor Timothy Barnard, verdadero responsable de esta nueva presentación de las conferencias que impartió Godard a lo largo de siete viajes a Montreal en la primavera y el otoño de 1978 en el Conservatory of Cinematographic Art de la Universidad de Concordia, por invitación de su fundador Serge Losique que anteriormente había contado para el mismo cometido con Henri Langlois. Barnard se ocupó de exhumar de un departamento de la misma universidad las cintas donde se grabaron las sesiones y de realizar una nueva transcripción de las mismas, a diferencia, dice, de la «imperfecta e incompleta» versión que aparecía en la edición francesa.

Se suscita aquí la misma cuestión que ante los «montajes del director» de tantos dvdés o las ediciones llenas de tomas falsas de tantos cedés: ¿valía realmente la pena publicar las sesiones completas o podíamos confiar en la edición, en el sentido de refinamiento y pulido de una transcripción en bruto, que hizo en su momento el editor francés Joël Farges? Barnard señala —pero eso es lo que justifica su empeño— las «numerosas y con frecuencia significativas discrepancias» (p. lxxxiii) existentes entre esta edición suya y las anteriores, realizadas todas ellas, incluida por supuesto la española, a partir de la francesa de Farges. Y mientras Farges, en la presentación de su edición, explicaba cómo habían limado ciertos giros del lenguaje hablado y justificaba —dando hasta tres razones para ello— el haber suprimido las preguntas de los oyentes y los comentarios a menudo muy extensos del anfitrión Losique,

Barnard, en su afán completista, presume de haber incluido *todo* lo que quedó grabado de aquellas charlas. Mi impresión es que las diferencias no son excesivas (tampoco he hecho un estudio exhaustivo) a la hora de dotar al texto de ambas ediciones de ese carácter de «escritura en voz alta... con sus tropiezos, sus repeticiones, sus rodeos, sus digresiones, sus vacilaciones, sus interrogantes», tal y como lo describía el propio Farges (p. 13, edición castellana). Y es que al fin y al cabo de eso se trata: el estilo de Godard es, en lo verbal (no en el uso preciso, percusivo, poético del *montage*), tal y como se describe en esa enumeración, ensayístico en el sentido de tentativo: piensa según habla, pero no elabora la sintaxis, es un estilo coloquial, es un Godard oral. En realidad, forma parte del irresistible y exasperante tono godardiano, de su propia personalidad, tal y como se revela por ejemplo en el texto que recita en *Lettre à Freddy Buache*, otro ensayo suyo de 1981, y no se beneficia en demasía de un respeto fetichista por incluir cada una de sus vacilaciones o frases inconclusas.

La verdadera razón de ser de la edición que nos ocupa es poner a disposición del lector anglófono un texto largo tiempo agotado; y suscitar en el lector godardiano la idea, con la que iniciaba esta reseña, de poner en relación este primer germen de su nuevo interés historicista con las *Histoire(s)*. Realmente, lo más fructífero sería leer esta *Introduction* en relación no solo con dichas *Histoire(s)*, sino con el libro que recopilaba sus críticas y otro tipo de escritos, *Godard por Godard*, que permanece agotado tanto en inglés como en español, si bien existe una monumental edición francesa en dos volúmenes. Como se ve, acceder al pensamiento godardiano es un empeño no solo transmedia sino políglota.

Antonio Weinrichter