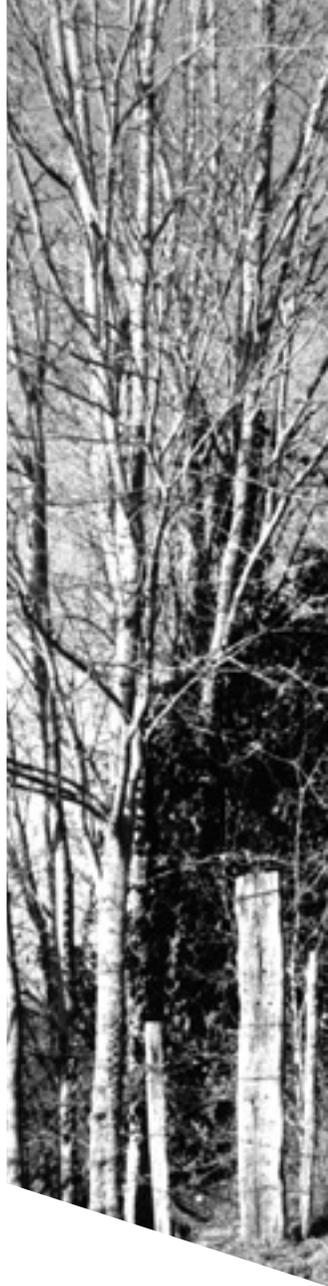


**JEAN-MARIE STRAUB
Y DANIÈLE HUILLET**

**HACER LA REVOLUCIÓN ES VOLVER
A COLOCAR EN SU SITIO COSAS
MUY ANTIGUAS PERO OLVIDADAS**

**JEAN-MARIE STRAUB
Y DANIELÈ HUILLET**







J E A N - M A R I E
S T R A U B
Y D A N I È L E
H U I L L E T

**HACER LA REVOLUCIÓN ES VOLVER
A COLOCAR EN SU SITIO COSAS
MUY ANTIGUAS PERO OLVIDADAS**

11

INTRODUCCIÓN

Manuel Asín y Chema González

25

EL NUEVO CINE EN EL MUNDO

Glauber Rocha

33

UNA TUMBA PARA EL OJO

(PEDAGOGÍA STRAUBIANA)

Serge Daney

43

LA ENORME PRESENCIA DE LOS MUERTOS

Jean Narboni

55

UNA MORAL DE LA PERCEPCIÓN

(*DE LA NUBE A LA RESISTENCIA*,
DE STRAUB-HUILLET)

Serge Daney

65

NOCHE DE CINE, NOCHE DE ANIMALES DE CINE

(A PROPÓSITO DE *ANTÍGONA*)

Peter Handke

77

LA PALABRA SENSIBLE

(A PROPÓSITO

DE *OBREROS, CAMPESINOS*)

Jacques Rancière

93

EL CANTO DE LA NATURALEZA

DE LA NATURALEZA AL MITO:

LA CUESTIÓN DEL PAISAJE

EN EL CINE DE STRAUB-HUILLET

Santos Zunzunegui

127

NOMBRAR, RESISTIR

DE LOS TÍTULOS EN EL CINE

DE STRAUB – HUILLET

Manuel Ramos Martínez

145

CINE [Y] POLÍTICA.

**«HOZ Y MARTILLO, CAÑONES,
CAÑONES, ¡DINAMITA!»**

ENTREVISTA CON JEAN-MARIE

STRAUB Y DANIELÉ HUILLET

François Albera

173

FILMOGRAFÍA

Manuel Asín y Chema González

INTRODUCCIÓN

En este libro, hemos querido partir de un fragmento de un artículo del cineasta brasileño Glauber Rocha que nos parece uno de los mejores documentos de la emergencia de algunos de los principales cineastas y cinematografías de finales de los años sesenta. En fecha tan significativa como marzo de 1968, Rocha intenta resumir para los lectores brasileños de *O Cruzeiro*, un semanario carioca de gran tirada, un panorama de los cines «de vanguardia» de distintos países del mundo. La intención de Rocha era situar dentro de un contexto internacional el Cinema Novo brasileño, del que por aquel entonces él se había convertido en una especie de emisario en Europa. Pero sucede algo curioso. El artículo es un vasto recorrido por los *nuevos cines* nacionales del momento, en el que lo que se echa en falta es el objeto implícito en la argumentación, el Cinema Novo. Así, la parte final y más extensa del artículo, la que podría haberse esperado reservada al recuento de las obras y los autores brasileños, la dedica Rocha a presentar una sola obra, no brasileña, a la que cabe suponer sin embargo alguna inexpresada afinidad con el Cinema Novo: *No reconciliados o Solo la violencia ayuda, donde la violencia reina* [*Nicht versöhnt oder Es hilft nur Gewalt, wo Gewalt herrscht* (1965)], el primer largometraje de aquellos a quienes Rocha no duda en considerar ya en ese momento «los más modernos de todos los cineastas», la pareja formada por Jean-Marie Straub y Danièle Huillet.

Rocha define la técnica de este nuevo cine con un concepto acuñado para la ocasión, «plano integral», que parece haber inducido

directamente de ese primer largo de Straub y Huillet. Claro está que Rocha atribuye también al plano inicial de *Vidas secas* (1963) de Nelson Pereira dos Santos una suerte de carácter emblemático y precursor de esa nueva manera de construir un plano.¹ Pero lo que Rocha entiende por «plano integral» parece sobre todo tomado de lo que tanto debió de impresionarle en lo que vio y escuchó en ese primer largometraje de Straub y Huillet: esa «acumulación de contradicciones» que se hacía sensible en la «irreconciliación» entre los elementos visuales y sonoros del plano, ese nudo en el que «la armonía pierde sentido» y no se confunde ya con lo que hasta entonces se había llamado *plano secuencia*, ni con ninguna otra unidad formal tradicional.

La definición de Rocha es, si se quiere, tentativa. Pero no se trata ahora de saber lo que podía entender Rocha por «plano integral», sino de subrayar el hecho de que, bajo otros términos, ese ha continuado siendo uno de los conceptos clave a la hora de describir el cine de Straub y Huillet. Probablemente Rocha no lo tenía presente al escribir su artículo, pero el propio Straub había propuesto un par de años antes un término, «plano bioscópico»,² hasta cierto punto equivalente al «plano integral» del brasileño. Es un término al que muchos estudiosos volverán una vez tras otra como a una noción clave para entender a fondo la poética de la

1 El plano de los créditos de *Vidas secas* muestra un paisaje en blanco y negro del *sertão* nordestino, con un árbol pelado a la izquierda y la línea del horizonte justo a mitad de pantalla. Pasados unos segundos, al fondo del plano empieza a bullir una pequeña sombra que, tras varios minutos, resultará corresponder a una familia de cuatro miembros precedidos de su perro, todos ellos dirigidos hacia la cámara. Esta los acompaña con un movimiento muy lento de derecha a izquierda, que deja el árbol pelado en el centro de la imagen. La acción dura casi tres minutos. A lo largo del plano, lo único que se escucha es el *crescendo* de un ruido chirriante y monocorde, que el espectador no sabe si atribuir a un objeto que no ve o a una música añadida, extremadamente disonante.

2 «En el curso de un film, el *flashback* no existe: se pasa siempre (lo mismo da que suceda en el interior de una “secuencia” o que se trate de pasar de una “secuencia” a otra) con o sin fundido, de un plano *bioscópico* a otro plano bioscópico, es decir de un bloque de puro presente condensado a otro bloque de puro presente condensado. Efímero (la muerte trabajando, como dijo aquel)». (Santos Zunzunegui, «El canto de la naturaleza», en el presente volumen, p. 96).

pareja de cineastas, y que casi todos los escritos incluidos aquí tienen de uno u otro modo presente. Así, Jacques Rancière estudiará un aspecto fundamental de los planos de los Straub, el sonido y el sentido de la palabra, desde el punto de vista de los múltiples anclajes a los que los cineastas los someten en su relación con el cuerpo de los actores y la estructura de las secuencias. O Jean Narboni, que señalará algo así como la paradoja barroca que subyace a la composición de algunas de sus películas.³ O por supuesto Serge Daney, que describirá la «disyunción, la división», la irreconciliación de los elementos que conforman «el *plano*, el átomo básico del cine straubiano», como «el producto, el resto, *los restos* más bien, de una triple resistencia: la de los textos a los cuerpos, la de los lugares a los textos, y la de los cuerpos a los lugares».⁴

Daney fue sin duda el crítico más atento que tuvo la pareja de cineastas y por eso, así como por la decidida defensa que los *Cahiers du cinéma* hicieron de ellos en los años en que él codirigió la revista, hemos querido incluir no uno sino dos de sus artículos. Igual que el resto de los escritos reunidos en este volumen, ninguno de estos dos textos de Daney habían sido impresos hasta la fecha en castellano. Ambos artículos están separados por un intervalo breve, cuatro años, lo que no impide que el enfoque varíe de acuerdo a una evolución que Daney atribuye a la obra de los propios cineastas. *De la nube a la resistencia* [*Dalla nube alla resistenza*

3 «Hay algo muy novedoso en el cine que se ocupa de la relación entre la parte y el todo, en la que las partes no solo no constituyen los elementos de una totalidad por venir ni emanar de una totalidad previa, sino donde además no es ni siquiera necesario anular la totalidad, puesto que el propio todo funciona como parte, ni ser contiguo y estar conectado con las otras partes de la película. Relación de envoltorio recíproco y de torsión que invalida las cuestiones sobre la anterioridad, la primacía o el fundamento. La película integra lo que la apoya, no existe ningún elemento que no sea inscrito o que no inscriba, como en esos nudos borromeos en los que, de los tres aros, no hay ninguno que no se encuentre envuelto por otro sin envolver a su vez el tercero.» (Jean Narboni, «La enorme presencia de los muertos», en el presente volumen, p. 49).

4 Serge Daney, «Una moral de la percepción», p. 55. Puede señalarse que el título original de este artículo, en su primera versión, era precisamente «Le plan straubien», el plano straubiano.

(1979)], la película a la que está dedicado el segundo artículo, suele ser considerada un punto de inflexión en la carrera de los autores.⁵ Veamos en qué consiste la inflexión para Daney.

Su primer artículo enlaza con los fragmentos de Rocha que acabamos de comentar, porque de nuevo es la «irreconciliación» entre los elementos de cualquier plano de Straub y Huillet lo que permite describir su efectividad como discurso «de resistencia». El cine de Straub y Huillet nos hace comprender, dice Daney, que «la imagen cinematográfica [...] está como surcada por el poder que la ha permitido, que la ha querido». De ahí que la manera más efectiva de no hacerle el juego al poder sea, por paradójico que resulte, no amortiguarla, no emborronarla, no mezclarla, mantenerla tal y como es, en su irreductibilidad original y en su carácter conflictivo, «irreconciliable». Este es uno de los rasgos que cualquier espectador reconocerá en los planos de las películas de Straub y Huillet.

Daney siguió desarrollando cuatro años después, en el segundo escrito incluido aquí, la descripción de las «múltiples resistencias» que registra el cine de Straub y Huillet. Pero entendió que la película que comentaba esta vez, titulada precisamente *De la nube a la resistencia*, ponía un nuevo límite a lo que entre los elementos que la conformaban debía permanecer irreconciliable. La idea de Daney es que la película, dividida tajantemente en dos partes correspondientes a *historias* separadas por más de dos milenios, es una especie de «genealogía» de la resistencia como «punto de llegada de una historia que empieza en otro lugar, antes». Ahora bien, ¿cómo hacer una genealogía con planos straubianos integrales o bioscópicos, para los cuales «el *flashback* no existe» y todo es siempre pasar de un «bloque de puro presente condensado a otro», sin relación entre ellos? Daney aventura una respuesta:

5 «Conversación en torno a una hoguera. Straub y algunos otros», en *Las distancias del cine*, Castellón, Ellago, 2012. Agradecemos a Javier Bassas, traductor del libro, su ayuda en la localización de esta referencia.

para los Straub, lo que la cámara y el micro registran, eso que llaman «puro presente condensado», no es algo que se sepa de antemano lo que es, una denotación, sino algo que permanentemente «corre el riesgo de ser también otra cosa», es decir, una metamorfosis. Y lo es en un sentido sobre todo retrospectivo: no algo que puede proyectarse hacia el futuro y cambiar, sino algo que ya no sabemos ver como producto de lo que previamente se transformó y cuyas escasas huellas o restos apenas son visibles o audibles en la pantalla. De manera que la genealogía en esta película no hay que buscarla en la relación entre los planos de la antigüedad remota y los planos de la historia moderna, sino en los nudos de resistencia que suponen cada uno de ellos, en sus constantes llamadas hacia lo casi agotado, lo ausente, lo arruinado, lo enterrado bajo esas imágenes que inolvidablemente Daney llamó «una tumba para el ojo».

Este era por cierto casi el mismo punto del que, dos años antes, había partido Jean Narboni en el que sin duda es uno de los mejores artículos que se han escrito sobre el cine de la pareja, «Allí» [«Là»], más tarde retitulado «La enorme presencia de los muertos» [«L'énorme présence des morts»]. Narboni y Daney nos recuerdan algo fundamental para comprender la actitud de Straub y Huillet, y es que contra cualquier pretensión de reconstrucción, de reparación, de representación ingenua de la memoria, lo fundamental es entender que en ella es siempre mucho más lo que calla que lo que habla, y que hay «un olvido *en* la memoria» con el que el artista, el cineasta, debe saber contar. «¡No olvidemos el olvido!», es lo que según Narboni parece estar diciéndonos silenciosamente cualquier plano de las películas de Straub y Huillet.

El texto de Narboni estudia otro aspecto sobre el que abundan los equívocos, y es el de si es atinado considerar estas películas adaptaciones literarias, o lo que corrientemente se entiende por ellas. Adelantemos que la respuesta es «no». Todas las películas de Straub y Huillet parten de textos literarios, pero eso no quiere decir que sean adaptaciones (su procedimiento puede considerarse, de hecho, el opuesto). Es algo que se ve con

claridad en la película que analiza Narboni, *Fortini/Perros* [*Fortini/Cani* (1976)]. Esta parte de un texto de Franco Fortini, quien se ocupa precisamente de leerlo en voz alta ante la cámara. Ese es el material principal de la película. ¿Responde eso a lo que esperaríamos de una *adaptación* cinematográfica? No solo es que las películas de los Straub consistan más en la lectura o la recitación de determinados textos que en su transformación en imágenes, sino que a menudo consisten en el registro de la *inadaptación* de esos textos al mundo. Ya que en lo que se refiere a los dos elementos puestos en escena, texto y autor, lo que esta película revela es el variable apego de quien no puede hacer más que de portavoz incluso si palabras fueron escritas por él, y ya no puede responder por ellas enteramente, solo en parte. «He ahí lo que nos hace comprender mejor la estrategia del cineasta con respecto al escrito en el que se apoya, lo que permite dejar de preguntarse qué puede ser una película *sacada* de un escrito preexistente, ni siquiera qué *saca* de él. Al contrario: aquí vemos que es la propia máquina filmica la que *saca* su libro, y con él al autor, la que los hace venir y los absorbe.»

¿Y qué es, por cierto, lo que un autor literario oye y ve ante una película de Straub y Huillet? El artículo de Peter Handke responde a ello de manera indirecta ya que, dirigido originalmente a los lectores alemanes del diario *Die Zeit*, su objetivo no era desde luego mostrar lo que un escritor ve en una película de Straub y Huillet —*Antígona* [*Antigone* (1992)]— sino lo que un espectador corriente, desprovisto de todo *a priori*, podría llegar a ver en ella. Según Handke, lo que ese espectador tiene que hacer para seguir la obra con interés es lo mismo que los espectadores de la tragedia original tenían que hacer para seguirla: llegar a ver lo que no está en la pantalla y lo que tampoco estaría en el escenario teatral, es decir, las acciones que los escasos movimientos y la limitada dramaturgia de este tipo de puesta en escena en apariencia nos escamotean. Aunque solo en apariencia, porque hay algo todavía más versátil que la dramaturgia que son las palabras. De modo que estas acciones el espectador «puede

alucinar y llegar a verlas con nitidez y profundidad, ya que con las palabras se quedan grabadas quizá con más fuerza que si las hubiera visto, en realidad, como hechos: los hechos, precisamente con solo hablar de ellos, invisibles como quedan, se tornan tanto más tangibles, susceptibles de ser sentidos, comprendidos». Según Handke, esa es la técnica con la que los Straub hacen sus películas en general, y lo que les interesó en la técnica propia de la tragedia clásica: hacer ver las acciones no a través de la dramaturgia sino de la palabra.

Esta performatividad del habla, esta capacidad de las palabras en las películas de Straub y Huillet de hacer sensible lo que falta, es también el tema del artículo de Jacques Rancière. Solo que Rancière lleva el argumento un poco más lejos tratando de ver lo político en lo poético. Para Rancière, en *Obreros, campesinos* [*Operai, contadini* (2001)] «las cosas dichas nos hablan por lo general de elementos sensoriales» que no encontraremos en ningún otro componente de la película, y subraya el estatismo de los actores, la falta de relación de las miradas entre ellos, etc. Pero esto es así, nos dice, por una razón muy deliberada: el objetivo de la película es «presentar bloques sensibles en lugar del relato», y esta resistencia al relato tiene como fin «encarnar» la utopía, arrancarla de las manos de la Historia. Para Rancière, los personajes que hablan en esta película (los miembros de la comunidad, los comunistas) «no conectan con sus palabras lo desconocido con lo conocido», no construyen un relato, sino que son portavoces que declaran momentos de esa comunidad, momentos anudados en todas sus contradicciones y en su fuerza original («constelaciones», podríamos decir, tomando el propio término con el que los cineastas describen los diálogos de Elio Vittorini), que pasan por la palabra sensible pero no por la narración, por la Historia.

Rancière considera que esta película y, unos años antes, *¡Sicilia!* (1999) (también basada en un texto de Vittorini), introduce un cambio que tiene que ver con el espectador imaginario al que se dirigen las películas. Si en las primeras obras de Straub y Huillet el espectador a

veces directamente invocado era el «militante», al que había que instruir dialécticamente para que hiciera suyas ciertas contradicciones, a partir del encuentro con los textos de Vittorini las películas pasan a dirigirse a un «espectador-juez-investigador-Dios» cuyo punto de vista coincidiría con el veredicto de la Historia sobre esa utopía *acabada*. De alguna manera, los autores nos dicen que no quedan ya espectadores en la sala cuyo punto de vista esté a la altura de los momentos que la película presenta. Provocadora apología de la contradicción, a través de una serie de pruebas dramáticas —divididas, irreconciliables— pero también de una serie de pruebas líricas, que en ambos casos desafían la mirada previsiblemente escéptica del espectador.

De esta evolución en la obra de Straub y Huillet señalada por Rancière es de la que parte el artículo de Santos Zunzunegui, aunque no tomando como base el texto incluido aquí, sino una intervención del mismo autor en un debate unos años posterior. Zunzunegui ilumina y matiza el punto de inflexión apuntado por Rancière, a partir del estudio de una tarea constante en los Straub como es su manera de «filmar la naturaleza», de «construir un paisaje». La tesis de Zunzunegui viene a coincidir con la de Rancière en que efectivamente existe un paso del «paisaje» entendido como escenario de la Historia a la «naturaleza» entendida como cuna y «reserva» del Mito, si bien Zunzunegui espiga ejemplos que muestran que la naturaleza desnuda de Historia irrumpe ya desde las primeras películas, como en esos breves pero inolvidables planos del mar en *Crónica de Anna Magdalena Bach* [*Chronik der Anna Magdalena Bach* (1968)].

El matiz de Zunzunegui tiene el acierto de entender la filmografía de Straub y Huillet no como un despliegue lineal sino como lo que los propios cineastas han descrito en alguna ocasión como el gesto de «abrir cada vez más el abanico».⁶ Es decir, integrar niveles crecientes de

6 «L'important c'est l'éventail. Rencontre avec Danièle Huillet et Jean-Marie Straub», *Cahiers du cinéma*, n.º 616, octubre de 2006.

polaridad con un centro común, en este caso ese lento descubrimiento de la naturaleza que puede seguirse a lo largo de sus sucesivas películas.

Es significativo que sea precisamente un autor español quien ensaye aquí una visión de conjunto de la filmografía de Straub y Huillet, aunque sea a través de una cuestión acotada como es el papel de la naturaleza en sus películas. Y lo es porque si esta retrospectiva integral que organiza el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía y la Filmoteca Española resulta, a su modo, tan extraordinaria, es porque conviene recordar que ni una sola de las películas de Straub y Huillet, desde 1965 hasta hoy, ha tenido distribución regular en España. Por eso este prólogo quiere rendir homenaje a aquellos críticos y cineastas españoles que, sin las herramientas adecuadas para ello y contra un contexto muchas veces directamente hostil, procuraron seguir desde la forzada distancia y por las vías más azarosas una obra que desde el principio entendieron que ninguna circunstancia comercial debía escamotear. A este respecto, es obligado destacar la amplia bibliografía que Zunzunegui ha dedicado desde hace años a la pareja, así como aquel extenso artículo que con fecha temprana Ángel Fernández-Santos publicó en las páginas de *Nuestro cine* sobre *Crónica de Anna Magdalena Bach*.⁷ O las ocasionales pero siempre iluminadoras menciones de Francisco Llinás tanto en esa revista⁸ como en *Contracampo*, desde cuya redacción también se elaboró algún docto artículo de José Luis Téllez sobre la música en las películas de Straub y Huillet.⁹ O la única mención impresa que conocemos por parte de Paulino Viota, quien de manera inolvidable dijo de la obra de los Straub que «se parece a la del nacimiento del cine, un cine que hubiera vuelto a

7 Ángel Fernández-Santos, «Las ventanas abiertas de Anna Magdalena Bach», *Nuestro cine*, n.º 93, 1970, pp. 16-22. Solo por cuestión de espacio no hemos incluido el artículo aquí. Puede consultarse gratuitamente on-line: <http://www.colectivo-rousseau.org/articulos/opinion/las-ventanas-abiertas/>

8 «Contactos», *Nuestro cine*, n.º 106, febrero de 1971.

9 «La banda sonora como frontera de la narratividad», en *Paisajes imaginarios. Escritos sobre música y cine*, Madrid, Cátedra, 2013.

nacer sonoro y en color».¹⁰ O por supuesto las varias veces que Miguel Marías se ha ocupado de las películas de la pareja, demostrando un conocimiento íntimo y prolongado de su cine,¹¹ o las hojas de sala y materiales para las retrospectivas de la Filmoteca Española, elaborados por José Oliver y Nacho Fernández Bourgón (para la de 1973), y por José Oliver y Ana Useros (para la de 1998). Todos ellos y otros que seguramente olvidamos, deberían en nuestra opinión considerarse miembros de mérito de esa «Internacional Straub» a la que Serge Daney dio nombre, precisamente mientras hacía fila «junto a mendigos, curiosos y otras gentes despiertas» a la entrada de un estreno de los cineastas en París, a mediados de la década de 1980.¹²

Así como sin duda pertenece a ella el grupo de espectadores y cineastas españoles más jóvenes para quienes, gracias en parte a la desregularización de los canales de distribución, Straub y Huillet se han convertido en una referencia constante.¹³ Es en este marco a la vez local e internacional donde es razonable encuadrar el artículo de un investigador como Manuel Ramos Martínez, que desempeña su trabajo en la academia inglesa pero cuya referencia común a la obra de estos cineastas puede encontrar por fin un contexto adecuado entre nosotros. Su artículo ilumina un aspecto muy concreto como es la práctica titulística de los Straub. Ya hemos visto que el concepto que se desprendía del título del primer

10 Paulino Viota, «Contar hasta cero. El *Quosque tandem... !* y el cine», Pamplona, Fundación Museo Oteiza, 2011.

11 «For Danièle Huillet (1936-2006) and Jean-Marie Straub (1933)», *Rouge*, n.º 10, 2007: <http://www.rouge.com.au/10/huillet.html>; «Godard, Huillet & Straub, y la velocidad del rayo», en *Miradas de cine*, abril de 2007.

12 «Les Straub», *Libération*, 3 de octubre de 1984. Reimpreso en *Ciné-journal II. 1983-1986*, París, Cahiers du cinéma, 1986.

13 «Internacional Straub» es precisamente el nombre que la revista *Lumière* dio a un proyecto web, todavía consultable gratuitamente, que se propuso reunir y traducir al castellano muchos de los principales escritos y artículos sobre Straub y Huillet, además de elaborar materiales propios: http://www.elumiere.net/exclusivo_web/internacional_straub/

largometraje de la pareja, la «irreconciliación», recorre casi todos los análisis posteriores sobre sus películas (Rocha, Daney, Narboni). Straub y Huillet han cuidado especialmente sus títulos y se han encargado de preservar la independencia de sus decisiones respecto a ellos: aquí no encontraremos títulos queridos por la industria, títulos *de distribuidor*, sino anuncios pugnaces de las propias obras. De modo que el empeño de Ramos Martínez por estudiar específicamente esta práctica no debe considerarse aplicación a un detalle intrascendente (Huillet: «es solo un detalle pero... inada es solo un detalle!»).¹⁴ El artículo de Ramos Martínez entiende que la «batalla por los significantes» puede acercar la política al terreno de la estética, y que empieza por algo tan mínimo como el título de las obras.

En cualquier caso, sobre esto, hemos querido que fueran los propios cineastas quienes tomaran la palabra. Nos parecía un gesto necesario en el caso de unos autores que no solo no han eludido nunca el debate en torno a sus propias obras, sino que han buscado la confrontación dialéctica con los espectadores e incluso con sus propios partidarios.¹⁵ Que el libro no se enroscara demasiado sobre sí mismo, que se mantuviera atento a las contradicciones y que hubiera turno para la alegación e incluso para la probable protesta de los autores. Y no es que hayamos ido a preguntarles específicamente, pero sí hemos decidido incluir una entrevista que se refiere a una de las cuestiones que de uno u otro modo recorre los artículos de este volumen, y a la que acabamos de referirnos: la nada fácil relación —esa es al menos la opinión de Straub y Huillet— entre cine y política, donde todo el problema empieza, como dice Straub,

14 Danièle Huillet, carta a Willy Lubtchansky y Caroline Champetier, 19 de agosto de 1980, en Sally Shafto (ed.), *Writings*, Nueva York, Sequence Press, 2016.

15 Existen varios libros que recogen algunos de sus célebres coloquios con los espectadores tras la proyección de películas: *Rencontres avec Jean-Marie Straub et Danièle Huillet* (Estrasburgo, Lime-light, 1995) y *L'Étrange cas de Madame Huillet et Monsieur Straub* de Philippe Lafosse (Toulouse/Yvry-sur-Seine, Ombres / À propos, 2007).

«por esa “y”». Allí se leen cosas tan claras y tan poco acomodaticias como: «no hay película política sin moral, sin teología, sin mística, sin memoria». O también: «no se puede a la vez hacer política y fabricar esos objetos a los que se llama objetos estéticos, u obras de arte, o películas.»

El libro empieza con las palabras de un cineasta que fue uno de los más tempranos comentaristas de Straub y Huillet, y se cierra con una carta casi familiar, muchos años posterior, en la que el gran cineasta portugués Pedro Costa envía saludos y ánimos, palabras que casi parecen conjuros, a los colegas a los que retrató años antes en su película de la serie *Cinéma, de notre temps*.¹⁶ Las palabras de Rocha demuestran retrospectivamente una gran inteligencia por la claridad con la que señalan aquello que desde la primera película ya no dejaría de desplegarse en el cine de Straub y Huillet. Las breves líneas de Costa, por su parte, proyectan la obra de Straub y Huillet hacia un lugar que a falta de algo mejor llamaremos *futuro*, y lo hacen con palabras cotidianas y justas, palabras que parecen salidas de una canción —«hubiéramos querido regalaros cien mil películas y un ramo de flores a cuatro duros»— y que nos hablan de rabia y de creación compartida.

16 *¿Dónde yace vuestra sonrisa escondida?* [Où git votre sourire enfoui, Pedro Costa, 2001].

Glauber Rocha



EL NUEVO CINE EN EL MUNDO

[3]

[...] En el cine tradicional el plano (la escena) sirve para narrar un estado psicológico a través de la concatenación lógica, según la técnica de la palabra que conduce a otra palabra. En el cine moderno, el plano (la escena) no sirve a ningún otro fin, sino que *significa* por sí mismo. Es la técnica de *una idea por plano*, de un *plano para cada acción*. El conflicto de cada *plano integral* (escenografía, luz, gesto, ritmo, palabra, música, ruido) con otros *planos integrales* establece la dramaticidad. Algunos teóricos empiezan a observar que el cine moderno retoma las líneas maestras de la teoría del montaje de contrastes de Eisenstein, pero ampliadas del plano mínimo al *plano integral*. El *plano integral* es, en última instancia, el *plano secuencia* tradicional, elaborado por el espíritu crítico del cineasta. El *plano secuencia* (de William Wyler, por ejemplo) está al servicio de una narrativa de ficción. El *plano integral* del inicio de *Vidas secas* (de Nelson Pereira dos Santos) es una revelación, una crítica y una narración al mismo tiempo. La teoría de Eisenstein acerca del empleo de todos los elementos visuales, sonoros y literarios se veía imposibilitada por las limitaciones del cine mudo. La teoría actual (la práctica) del *todo en el todo* tiene sus orígenes en Eisenstein. *Todo en el todo* significa una acumulación de contradicciones en el plano. Luz, imagen, actor, escenografía, voz, música, ruido, etc. son los elementos utilizados para crear el *plano integral*, pero cada uno de ellos ejerce su propia expresividad. La armonía pierde sentido. El cine se

vuelve *polifónico*, según la definición de Alexander Kluge, teórico y director del cine moderno alemán.

[...] [Jean-Luc] Godard es el primer representante de las tendencias del nuevo cine, que combina el descubrimiento intuitivo de lo real de Rossellini con la dialéctica del montaje de Eisenstein. [Pier Paolo] Pasolini, [Bernardo] Bertolucci (y otros italianos), Pierre Perrault (y varios canadienses), Milos Forman (y varios checos), Jerzy Skolimowski (y varios polacos) y el Cinema Novo brasileño están en la vanguardia de este experimento. Debo citar sobre todo a Jean-Marie Straub, autor francoalemán que me parece el más moderno de todos los cineastas. La crítica estructural de este fenómeno aún se encuentra en fase de elaboración. Los lingüistas intentan crear una gramática ([Christian] Metz, [Roland] Barthes, Pasolini).

La conquista del nuevo lenguaje motiva al principio, pero a la fase de descubrimiento de la realidad con la cámara en la mano le sucede la del análisis de la realidad a través del plano integral. Se trata de un territorio misterioso en el que no han penetrado todavía ni [Michelangelo] Antonioni, ni [Ingmar] Bergman, ni [Luchino] Visconti, ni [Alain] Resnais, aunque se hayan manifestado en este sentido. Los únicos cineastas tradicionales (o modernos) capaces de crear un cine así son [Luis] Buñuel, [Orson] Welles y Rossellini, poetas que influyeron notablemente en el cine moderno, no por sus exóticos caracteres sino por la insólita particularidad de sus obras. Buñuel hizo cine moderno, ya antes que Rossellini, en *Un perro andaluz* [*Un chien andalou*]. Libertad de creación al margen de la dictadura industrial.

[5]

[...] En Alemania la Nouvelle Vague es la ley. Aquí la leyenda del nuevo cine se ha ganado a la industria. Alexander Kluge, Edgar Reitz, Volker Schlöndorff, los hermanos Peter, Thomas y Ulrich Schamoni y otros

cineastas se encuentran en proceso de aceptación por parte de la industria. Kluge, menos que los demás. Su arsenal teórico es grande, pero en *Una muchacha sin historia* [*Abschied von gestern - Anita G.* (1966)] no escapa a la influencia de Godard. Se espera mucho de este joven profesor y cineasta. El cine clásico de Friedrich W. Murnau, [Fritz] Lang y Ernst Lubitsch y otros no parece decirles nada a los nuevos cineastas germánicos. Por el lado oriental, nada. Por el lado occidental, el compromiso de la técnica y la rebeldía con el denominador común del erotismo.

Italia, víctima del wéstern, vive la peor etapa de su cine. La dominación de los grandes por la influencia estadounidense y el hastío manifiesto de los jóvenes tan solo nos dejan a un cineasta a caballo entre generaciones, Pasolini, y tres jóvenes que merecen el máximo interés: Bertolucci, Marco Bellocchio y Gianni Amico. Aun así, el cine italiano, a juzgar por lo que hacen y piensan estos tres cineastas, nos parece todavía uno de los más ricos de Europa. En primer lugar, porque la rebelión contra el neorrealismo no tuvo como salida la adopción de las fórmulas francesas. Y, en segundo lugar, porque se trata de un cine que está profundamente ligado a los problemas de su tiempo sin desprestigiar el rigor crítico que caracterizaba al cine italiano del pasado. *Antes de la revolución* [*Prima della rivoluzione* (1964)], de Bertolucci, es el canto poético más extraordinario del nuevo cine europeo, una película que consiguió *ser nueva sin ser godardiana*, lo que ha suscitado el respeto y la admiración de Godard por Bertolucci. *China está cerca* [*La Cina è vicina* (1967)], de Bellocchio (que continúa el éxito obtenido con *Las manos en los bolsillos* [*Ipugni in tasca* (1965)], aborda el mismo tema de *La chinoise* (1967) de Godard: el conflicto chinosoviético, la repercusión occidental de Marx y Lenin, reinterpretados por Mao.

[6]

Pasando ahora por alto las informaciones y los juicios sobre el Cinema Novo brasileño, considerado por la crítica internacional como uno de los más prometedores del cine de autor, llegamos a Jean-Marie Straub.

Straub es francés, huyó del ejército, reside en Alemania. Colaboró con algunos directores de la Nouvelle Vague. Su película *No reconciliados o Solo la violencia ayuda, donde la violencia reina* [*Nicht versöhnt oder Es hilft nur Gewalt, wo Gewalt herrscht* (1965)], adaptación de una novela de Heinrich Böll, uno de los escritores alemanes modernos más famosos, fue considerada por una parte de la crítica como una traición a Böll y, por otra parte, como la película más importante del cine moderno.

El *plano integral* alcanza su plenitud en Straub. La película responde a la técnica de *un plano para cada acción o una idea para cada plano*. Es una sucesión de planos directos frontales, generalmente fijos, que se unen a través de rápidos fundidos a negro. El diálogo se expresa fríamente, sin adjetivos, como un recitativo coral. Los actores se mueven poco. El tiempo es libre, la película transcurre en el presente y en el pasado. Salta del pasado al presente y viceversa sin los artificios de Resnais y sin las técnicas clásicas del *flashback*. *Todo ocurre en la pantalla*. El diálogo, el texto, los ruidos y la música extraña actúan de forma simultánea. El tiempo (un esclavizante concepto del tiempo) queda abolido: la película es.

En el plano político, Straub no se reconcilia con el viejo cine ni cede a las presiones lucrativas de la rebeldía ni permite que sus personajes de la Alemania de posguerra *se reconcilien* con los nuevos políticos civiles, tan demagogos y peligrosos como los antiguos nazis. *No reconciliados* alerta sobre el *compromiso*. Es un ensayo sobre la intransigencia, una película intransigente. El modelo del ensayo político cinematográfico. La visión, la revisión y el estudio de este film permitirán evaluar la importancia y el rigor de Jean-Marie Straub.

[7]

Straub, que encarna al típico héroe del cine moderno, irreconciliable, sufre grandes dificultades personales en Múnich. Actualmente está filmando *Crónica de Anna Magdalena Bach* [*Chronik der Anna Magdalena*

Bach (1968)], una película sobre la vida de [Johann Sebastian] Bach. Straub es una figura emocionante. Le gustan películas como *El desafío* [*O desafio* (1965)] de Paulo César Saraceni y *Mayoría absoluta* [*Maioria absoluta* (1964)] de Leon Hirszman. Durante ocho días en Berlín habló sin interrupción de Buñuel, Brecht, Lubitsch, Gianni Amico, de Bach, de pornografía, de Hirszman y Saraceni. Su mujer, Danièle Huillet, coguionista y también directora de cine, lo acompaña en el proceso de construcción de la imagen cinematográfica de Bach.

«Una película en la que la música lo es todo. En los momentos de silencio Bach habla, bebe, a veces se irrita», explica Straub, y añade: «Los actores son músicos que tocan instrumentos barrocos de la época. El trabajo consiste en reunir a una orquesta que toque de pie. Un plano para cada movimiento. Con sonido directo. Con una Mitchell, porque para los planos fijos, largos, con sonido directo, es preferible utilizar una cámara Mitchell. El análisis de una época. ¿Bach irreconciliable? La vestimenta de la época proviene en parte de los restos de *La carroza de oro* [*Le carrosse d'or* (1953)], de Jean Renoir, y otra parte de *La toma del poder por Luis XIV* [*La prise de pouvoir par Louis XIV* (1966)], de Rossellini. Después de esta película quiero ir a Brasil. El Cinema Novo brasileño aún no es pornográfico como los demás».

Pornografía, para Straub, es un arte aséptico y ordenado, el arte del impacto del color, el arte inofensivo que es del agrado de la burguesía, la estética de la flor, del pájaro, de la caña de cerveza, del amor barato. A Straub le produciría náuseas la estética del azul.

Los burócratas del cine alemán no han querido financiar a Straub por considerarlo un documentalista, afrancesado y academicista. En consecuencia, no puede acabar de filmar la vida del gran Johann Sebastian Bach. En Straub encontramos las contradicciones del cine moderno. La genialidad sin patrocinio, la censura activa (*No reconciliados* tuvo un sinfín de problemas). Su resistencia y su humanismo, su coraje y su humor nos enseñan que el éxito no es lo más fácil para un autor de

cine. Que el precio más barato del éxito es el conformismo. Y que, entre el comercio y el arte, si no es posible hacer arte y acercarlo al público a causa de las limitaciones implacables de la industria, lo mejor será que el cineasta deje la cámara y se transforme en político.

Al igual que el arte clásico al servicio del poder, el cine industrial expresa hasta el infinito el estilo de una moral garantizada por la fuerza. El *lenguaje aséptico* y el programa, en cualquier arte, son el fundamento del conformismo, del fascismo. El nuevo cine, en el mundo y en Brasil, es un cine de estilos. Un cine de *cineastas sin cine* es mucho mejor que un *cine de industria sin cineastas*. La estéril afinidad de México y España y la frustración de Argentina ponen de manifiesto que no son las burocracias, ni los dirigismos, ni los sectarismos, ni las teorías ingenuas los que imponen disciplina a una cultura *que aspira a ser nueva*.

En el caso del Cinema Novo brasileño, que concita las esperanzas de todo el cine del tercer mundo, debemos vigilar atentamente a todos aquellos que, atisbando en Brasil la posibilidad de hacer cine, pretenden asaltar y capitalizar el talento y el coraje, el sacrificio y la indignación, en nombre de un orden desarrollista, encorbatado, ebrio, cobarde, fallido y estéril. Hoy más que nunca, el Cinema Novo solo tendrá sentido si se integra en la vanguardia de la lucha más agresiva e inmediata. Irreconciliable. Los enemigos de ayer ya nos intentan embaucar con banderas de amistad, pero cualquier compromiso del artista brasileño con la buena conciencia y con la disciplina será *una conciliación*. Poco importa que llevemos la cámara en la mano o apoyada en el trípode, por efecto de la evolución de la técnica. Lo que verdaderamente importa es tener una idea en la cabeza. Siempre.

Fragmento del artículo publicado con el título «O cinema no mundo», por primera vez en *O Cruzeiro*, Río de Janeiro, 30 de marzo de 1968.

Serge Daney



UNA TUMBA PARA EL OJO

(PEDAGOGÍA STRAUBIANA)

De *No reconciliados* [*Nicht versöhnt*]¹ a *Moisés y Aarón* [*Moses und Aron*] hay una idea vertebral enteramente contenida en este título: no reconciliados. La *no-reconciliación* no es ni la unión ni el divorcio, ni el cuerpo pleno (a conservar, a lamentar), ni la tendencia del desmenuzamiento, del caos (Nietzsche: hay que desmenuzar el universo, perder el respeto al todo), sino su doble posibilidad. En el fondo, Straub y Huillet parten de un hecho simple, incontestable: el nazismo existió. El nazismo provoca que hoy el pueblo alemán no se haya reconciliado consigo mismo (*Machorka-Muff, No reconciliados*), también es la causa de que tampoco los judíos lo hayan hecho (*Moisés y Aarón, Introducción* [*Einleitung*]²). El nazismo, como todo poder pero más que cualquier otro, interpela, provoca a los artistas, de tal modo que estos no tienen ya derecho a rehuir responsabilidades: [Arnold] Schoenberg no se ha reconciliado todavía con [Vasili] Kandinsky, ni [Bertolt] Brecht con Schoenberg. En el sistema straubiano, una moda retro es simplemente irrisoria. Todo está en presente.

La no reconciliación es también una manera de hacer películas, de fabricarlas. Es el rechazo obstinado de todas las fuerzas de

1 El título completo es *No reconciliados o Solo la violencia ayuda, donde la violencia reina* [*Nicht versöhnt oder Es hilft nur Gewalt, wo Gewalt herrscht*] (1965).

2 El título completo es *Introducción a la «Música de acompañamiento para una escena de película» de Arnold Schoenberg* [*Einleitung zu Arnold Schoenbergs «Begleitmusik zu einer Lichtspielszene»*] (1973).

homogeneización. Es ella la que ha llevado a Straub y Huillet hacia eso que podría denominarse una «práctica generalizada de la disyunción». Disyunción, división, fisión, tomarse en serio el célebre «uno se divide en dos». La mirada y la voz, la voz y su materia (su «textura»), la lengua y sus acentos provocan, como dice Zhou Enlai, «sueños diferentes en la misma cama». Las películas: la cama en la que eso que está disyunto, no reconciliado, no reconciliable, viene a «interpretar», a jugar a la unidad, a simularla, a suspenderla. No un arte (fácil) del desfase, sino la cara y la cruz simultáneas de una sola y misma moneda, jamás jugada, siempre vuelta a lanzar, inscrita en un lado (las Tablas de la Ley: Moisés), enunciada en el otro (los milagros: Aarón).

¿Quién impone esta homogeneización contra la cual debe desunirse siempre, no reconciliar, sino el imperialismo cultural al que está sometándose la industria del cine en toda Europa (Inglaterra, Alemania, Italia), que la somete a sus normas de fabricación (desorden, no racionalidad), que lleva por ejemplo a un hombre que fue el primero en atreverse, contra todos, a rodar con sonido directo y en dialecto ([Luchino] Visconti: *La tierra tiembla* [*La terra trema*]), a pensar sus películas solo dobladas directamente al inglés, sin anclaje, «directamente» mutiladas?

Anclar las películas, las imágenes o las voces es tomarse en serio la *heterogeneidad* fílmica. Y este anclaje, el hecho de que una imagen solo haya sido posible allí y no en otro lugar, no es únicamente una cuestión del idioma y de la voz. También está relacionado con el cuerpo. Sorprendentemente, el cine straubiano nos permite comprender que si el cuerpo desnudo tiene tal valor de cambio, si constituye para el Capital un significante tanpreciado (el cine porno), es solo porque no refleja nada de la Historia, porque hace que la perdamos de vista. Necesidad, pues, de anclar también los cuerpos. Pienso en los surcos de las camisetas interiores sobre el torso de los (auténticos) campesinos que acuden a depositar sus ofrendas delante del becerro de oro en *Moisés y Aarón*. E incluso en el erotismo de

las películas de Straub, valoración discreta de las partes del cuerpo más neutras, las menos espectaculares: aquí un tobillo, allá una rodilla.

El aparato de enunciación mínimo es la voz, el aparato fonador, que, para Straub y Huillet, es el aparato privilegiado (véase *Otón*).³ Pero existen otros. En *Introducción*, cosa rara, se filman los aparatos técnicos de grabación, los micrófonos. Günter Peter Straschek lee una carta de Schoenberg a Kandinsky, y Peter Nestler lee un célebre texto de Brecht. ¿Qué es lo que se ve? Las imágenes de un estudio de grabación que connotan el carácter oficial, el peso de los discursos legítimos, pesados, que llegan de arriba. Imágenes de locutores, de *speakers* encargados de la palabra y que, por tanto, no deben tomar la palabra.

Cuando vemos aparecer en la pantalla de la televisión francesa la cara, pongamos, de Léon Zitrone,⁴ debemos pensar, pasado el primer instante de indignación, incluso de asco, algo así como: el poder —el poder burgués— nos habla directamente. ¿Significa eso que Zitrone (voz, rostros, miradas, entonaciones) es completamente transparente. Por supuesto que no. Es más bien que Zitrone no habla, sino que viene a *rellenar un tiempo de palabra*, lo cual es bastante distinto.

Porque hablar al aparato, «hablar en los micros» es encontrarse dispensado de la enunciación (de la legitimación). Durante muchísimos años hemos visto cómo en Francia los partidos de la oposición no lograban dominar esta situación. Se pasaban tranquilamente la mitad del tiempo que se les concedía (tiempo durante el cual se los veía) diciendo que el resto del tiempo no se los veía nunca: ¡y es así como entonces no les quedaba ya tiempo para decir lo que habían venido a decir!

3 El título completo es *Los ojos no quieren cerrarse todo el tiempo o Tal vez un día Roma se permita elegir a su vez (Otón)* [*Les yeux ne veulent pas en tout temps se fermer ou Peut-être qu'un jour Rome se permettra de choisir à son tour* (1970)].

4 Léon Zitrone (1914-1995) fue un presentador de televisión y radio francés. Amén de dirigir el telediarrio, fue célebre por su papel de comentarista de acontecimientos «sociales» como coronaciones, bodas reales, o funerales de personalidades como Churchill o el general De Gaulle, entre otros. (N. del T.)

Estar lejos del poder es estar lejos de sus aparatos. Estar lejos de sus aparatos es estar obligado —por poco que uno irrumpa un día— a encargarse uno mismo del dispositivo de enunciación (con el fin de «desmarcarse») antes incluso de enunciar cualquier cosa. *Obligación, pues, de remarcar en el aparato una enunciación (el efecto y la legitimidad de su «toma de palabra») de la que el aparato desposee a priori*. Es por ello por lo que la cuestión del poder está siempre relacionada con la enunciación (poder hablar, poder no hablar —Maurice Clavel saliendo del plató de televisión—,⁵ poder hablar de otra manera), cuando los enunciados estarían más bien del lado del saber (del poder concentrado). Y si volvemos a las imágenes de los amigos de los Straub ([Günter Peter] Straschek y [Peter] Nestler) leyendo, resulta evidente que no son locutores de profesión. Por otra parte, ¿qué es eso que leen? Citemos. En la carta de Schoenberg a Kandinsky: «Cuando voy por la calle y cada ser humano mira si soy judío o soy cristiano, no puedo decirle a todo el mundo que soy aquel con el que Kandinsky y otros hacen una excepción, mientras que está claro que Hitler no es de esa misma opinión». Y Brecht: «Estar contra el fascismo sin estar contra el capitalismo, rebelarse contra la barbarie que nace de la barbarie, equivale a reclamar una parte del ternero y oponerse a sacrificarlo. Quieren comer ternera sin ver la sangre». ¿Qué tienen en común estos dos discursos? Son discursos de víctimas, de exiliados, discursos que no participan de poder alguno. Nunca.

La cuestión planteada es de envergadura: ¿cómo llevar a escena los discursos (o estos discursos particulares que son los textos literarios)? La solución de los Straub es, cuando menos, paradójica, y

5 Maurice Clavel (1920-1979) fue un escritor francés. El episodio al que se refiere Daney tuvo lugar en 1971, cuando, en un programa de debate, después de la emisión de un reportaje, descubrió que el montaje final había dejado fuera algunas declaraciones suyas a propósito de los sentimientos, a su juicio ambiguos, del presidente Pompidou con respecto a la Resistencia. Indignado, se marchó del plató exclamando: ¡Que tengan ustedes buenas noches, señores censores!». (N. del T.)

surge de una fantasía: inscribir, introducir discursos «de resistencia» dentro de los aparatos dominantes. Fantasía: una radio estatal que difundiera a Brecht. Para, a la vez, dar el espectáculo y darse el placer de la revancha (el límite cómico de este giro radical consistiría en hacer que Zitrone recitara a Brecht), y, sobre todo, para acercarse al momento en el que, entre discurso dominado y aparato dominante, comienza la incompatibilidad, la no reconciliación. Una vez más y para siempre.

Todo el mundo recuerda el comentario de Christian Metz según el cual la traducción lingüística de un plano de revólver no sería la palabra «revólver», sino algo así como «he aquí un revólver». Observemos de paso que este ejemplo no es neutro: trayectoria del dedo, del ojo y de la bala, pulsión escópica, pulsión balística. Todo el problema de la *enunciación* en el cine consiste en saber quién, durante el tiempo de proyección de una película, funciona como la instancia enunciativa, la voz silenciosa que dice: «He aquí... He aquí cadáveres, un B-52..., etc.». La aserción es el privilegio del sonido — así, gracias al sonido el sentido se efectúa y el cine comprometido, por ejemplo, se consuela—, pero el privilegio de la imagen, la *presentificación*, el acto mismo del «he aquí», no ha sido cuestionado de verdad.

Pues, al no considerar la imagen como una superficie divisible hasta el infinito, al ver en su contenido icónico solamente lo que puede trasvasarse del terreno de la connotación al de la denotación, se deja escapar el hecho, sin embargo fundamental, de que, en el presente de la proyección cinematográfica, hay algo (pero ¿qué?), alguien (pero ¿quién?) que funciona como instancia de ese «he aquí». Nos *dan* a ver.

Es por eso por lo que no puede seguirse hasta las últimas consecuencias el enfoque de un Marc Ferro.⁶ Como buen historiador que

6 Se refiere a la responsabilidad de Ferro en *Images de l'histoire* producidos por Hachette-Pathé. Véase Serge Daney, «L'ordre du regard» en *Le Monde diplomatique*, mayo de 1975, p. 18 (N. del E.).

es, trata de ayudar al máximo número de personas a hacer pasar todo lo que las imágenes de la actualidad (archivos, *stock-shots*) contienen de implícito y aleatorio en el campo de lo denotable, de la información, del saber (y de un saber *a posteriori*, el del historiador). Ahora bien, el problema no es *reducir* la imagen o soñar una que sea información, denotación pura. Esta reducción, uno empieza a sospecharlo, es imposible: como cualquier otra codificación, segrega algo irreductible, un «tercer sentido». De hecho, *la imagen no es una superficie plana para nadie* salvo para aquellos que han decidido aplanarla.

Si una imagen está viva, si tiene impacto, si interpela a un público, si da alegrías, significa que en ella, a su alrededor o escondido en su interior, hay algo que es del dominio de su enunciación primitiva (poder + acontecimiento = he aquí). En el cine, la enunciación está tal vez escondida en alguna parte, una maquinita que repite el *motto* lacaniano: «¿Quieres mirar? ¡Pues aquí tienes, mira esto!»

La imagen cinematográfica no está sujeta exclusivamente a la competencia de quienes saben distanciarse de ella. Está como surcada por el poder que la ha permitido, que la ha querido. Es también eso que unos han disfrutado haciendo y otros han disfrutado viendo. Y este disfrute permanece: la imagen es una tumba para el ojo. Ver una película es presentarse delante de lo ya visto. De lo ya visto por otros: la cámara, el autor, los técnicos, el primer público, los responsables, a veces incluso los hombres políticos, los tiranos. Y lo que ya se ha visto, ya se ha disfrutado.

A veces sucede que este poder está inscrito en la imagen como eso que la marca, que la garantiza, que la autentifica. Hitchcock, maestro del suspense y de cada imagen de este suspense, aparece furtivamente para recordarnos que él es el maestro (es decir, el enunciador). Esta «política de los autores» se torna en política a secas, como en esa escena extraordinaria de *Kashima Paradise*, de Yann Le Masson y Beni Deswarte, en la que vemos a la policía simulando para la televisión

japonesa un ataque del que no ha sido objeto para justificar de antemano su respuesta que la tele filmará.

En la breve película de los Straub titulada *Introducción*, tenemos la imagen de los comuneros en el féretro y la del depegue de los B-52. No se trata, huelga decirlo, de imágenes neutras. No sirven únicamente para identificar un cadáver o una bomba determinados. Lo queramos o no, nos dicen también que la cámara era estadounidense, del mismo bando que los bombarderos, igual que la fotografía estaba del lado de Adolphe Thiers.⁷ La no neutralidad de estas imágenes no estriba tan solo en que nos presentan algo horrible, sino en que se trata de imágenes para las que no existe un contraplano, una contraprueba, una imagen otra, positiva: la foto tomada por los miembros de la Comuna o el B-52 visto desde abajo, desde el plano bombardeado, es decir, *lo imposible*.

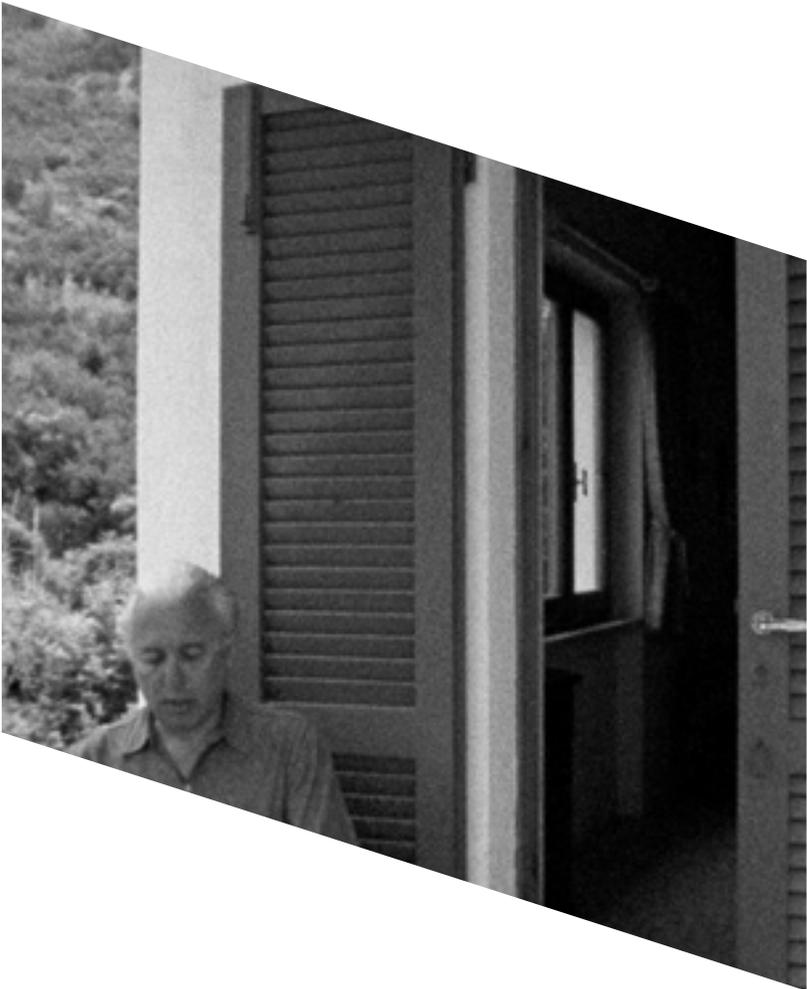
Lo mismo ocurre, *a fortiori*, con todos esos planos de las multitudes nazis que alimentan la actual «moda retro». Ya hemos dicho que, para Straub y Huillet, el nazismo era un acontecimiento central. Sin embargo, en sus películas no recurren nunca a imágenes tomadas desde el interior del nazismo. ¿Por qué? Quizá porque creen que la responsabilidad de un artista es crear su propia imagen, actual y arriesgada, de *su* antinazismo (para ellos, eso consiste en dedicar su última película a Holger Meins), antes que reconducir en montajes supuestamente «críticos» y «distanciados» las imágenes tomadas por los operadores de cámara nazis. Todo comentario reprobador e hipócrita quedaría sin fuerza delante de la turbación de estas imágenes. Lección de los Straub: las ridículas afirmaciones biempensantes de la banda sonora y el «he aquí» de la imagen nazi «provocan sueños diferentes en la misma cama».

7 Adolphe Thiers (1797-1877) fue el jefe del ejecutivo francés que ordenó acabar con la Comuna de París. Dos meses más tarde sería proclamado primer presidente de la Tercera República.

Lo que convierte a *Introducción*, como dicen sus autores, en «una película de agitación» es quizá su orden de exposición, el tiempo que se toma para restituírnos estas imágenes como lo que son: imágenes tomadas a partir del poder de EE. UU., desde el otro bando. Ello consiste en limpiar las imágenes de todo *déjà-vu*, en hacer que de ellas *resurja* (en hacer que rezumen, que pongan de manifiesto, que persigan) el poder que las ha querido y el poder que querría que ya no nos sorprendieran más. Por consiguiente, el horror no es ya ese eterno retorno de lo mismo bajo el mismo aspecto (moda retro), sino el presente intolerable (Holger Meins, 1975).

Texto publicado en Serge Daney, *La Rampe: cahier critique, 1970-1982*, París, Gallimard, 1983 (versión revisada del texto aparecido por primera vez en *Cahiers du cinéma*, n.ºs 258-259, julio-agosto de 1975).

Jean Narboni



LA ENORME PRESENCIA DE LOS MUERTOS

Aférrate al ahora, al aquí, a través del cual el futuro se sumerge en el pasado. — James Joyce

Hace un año, alguien le preguntaba a [Jean-Marie] Straub por qué, al final de *Introducción* [*Einleitung*],¹ después de las dos cartas en las que [Arnold] Schoenberg vitupera a [Vasili] Kandinsky por su antisemitismo, después del texto de [Bertolt] Brecht que vincula el nazismo con la lucha de clases y con las relaciones de producción capitalistas, no había mostrado, en lugar de los bombarderos estadounidenses en Vietnam, aviones israelíes en el sur del Líbano. Straub respondió que lo había pensado un momento, pero que luego lo había descartado porque sería el tema de otra película. Sería, decía, demasiado simple y demasiado fácil rizar el rizo de esta manera, demasiado simple y demasiado fácil perfeccionar una demostración, demasiado mecánico y cómodo mostrar la «dialéctica» de las víctimas convertidas en verdugos.

Fortini/Perros [*Fortini/Cani*] es esta otra película, la tercera parte, después de *Moisés y Aarón* [*Moses und Aron*] e *Introducción*, del tríptico «judío» de Straub-Huillet. Pero es también y necesariamente, *en tanto* última entrega de este tríptico judío, la película en la que vienen a converger y a anudarse todos los hilos que se han tramado en las tentativas anteriores: el fascismo y el racismo (más bien los racismos), las segregaciones en las que se basan las sociedades civilizadas, los neofascismos disfrazados

1 El título completo es *Introducción a la «Música de acompañamiento para una escena de película» de Arnold Schoenberg* [*Einleitung zu Arnold Schoenbergs «Begleitmusik zu einer Lichtspielszene»* (1973)].

de democracia, pero también el libro y el acto de enunciación, la cuestión del lugar y de la memoria, la novela familiar, la diferencia, la historia...

La historia, este último fetiche. Hoy se habla mucho de ella. La proliferación, la inflación, la sobresaturación de discursos sobre la historia resulta increíble. No hay una sola revista o magacín que no tenga su sección de «Cine e Historia». No hay un solo coloquio, seminario, festival o simposio que se precie que no la inscriba en su programa. Todo el mundo, sorprendentemente, está de acuerdo: sobre todo, que la Historia no sea ya en vano, que sirva a las luchas actuales, viva la memoria popular, abajo lo retrógrado, apropiémonos de nuestro pasado, etc. Y ya acuden a afanarse los presuntuosos, los Bertolucci y los Cassenti, sin duda, pero mañana vendrán cien más, los albaceas de los muertos, como decía [Jules] Michelet, que aspiran a convertirse en los herederos, en los nuevos gestores: los millones de damnificados de la tierra de la que descendemos fueron como nosotros, por lo tanto somos como ellos, ellos nos prefiguraron, de modo que nosotros culminaremos su tarea... Empeño por tapar las grietas, por rellenar los agujeros, por pegar de nuevo los fragmentos que se separaron, por recubrir las líneas de puntos, ilusión paranoica de que pueda decirse toda la verdad, de que pueda proferirse sobre la verdad lo que es verdadero. Son pocas las voces discordantes en este concierto: [Jean-Luc] Godard: «¡Nada de historias!», Straub: «¡No olvidemos el olvido!». Lo que ganamos por un lado en la historia, dice [Jacques] Lacan, lo perdemos por el otro; solo que, como no sabemos lo que hemos perdido, creemos que hemos ganado. Eso es lo que les pasa a los listillos. Los otros, los idiotas, los pardillos, Godard, Straub trabajan a partir de esta pérdida neta implícita en la ganancia, del océano del olvido en el que flotan algunos jirones de memoria. ¿Qué dice el viejo miembro del Komintern en *Número Dos* [*Numéro Deux*] «El Partido Comunista no solo viene de allí, sino también de allá... *Y eso no lo dirá nunca*. Por allí está la salida...».

Hay, en *No reconciliados* [*Nicht versöhnt*], una escena que ilustra la cuestión de este olvido en la memoria: Schrella, resistente antifascista

exiliado, vuelve a Alemania; regresa a su antiguo barrio y no reconoce nada en ese territorio desolado, en esos edificios nuevos. Pregunta a una niña si, en otro tiempo, no vivió allí una familia llamada Schrella. «No, no les conozco...». Anulación, enterramiento, desaparición, pasamos de las huellas de los pasos a los pasos sin huella o al apenas quedan huellas. Y el gesto del cineasta consiste en marcar con una raya o dotar de un contorno, de un marco, la ausencia de huellas o las pocas que quedan. Un trabajo, pues, de tercera mano. Los del «Cine e Historia», por su parte, se conforman con una ilusión referencial: como si ustedes estuvieran allí, sonido y luz, efectos de realidad.

¿Por qué, en las películas de Straub, estos agujeros, estas síncopas, estas ausencias de relato, si no es porque son homogéneos a su objeto? La historia, la historia que no es el pasado. «He querido construir *No reconciliados* como un cuerpo “lacunar”», afirma; es decir, según [Émile] Littré, como un cuerpo compuesto de cristales aglomerados con intervalos en medio. Y, bordeando estos intervalos, como cristales, las inscripciones petrificadas y pasmosas de las que hablaba [Pascal] Bonitzer en *J.-M. et J.-L. G.*² En *Fortini/Perros* no hay más que eso, inscripciones lapidarias, *lugares* de memoria, jirones de tiempo encerrados en la piedra, los paisajes, las montañas, los monumentos, los osarios. Y cada plano, como se dice a propósito de la *Crónica de Anna Magdalena Bach* [*Chronik der Anna Magdalena Bach*], «es en sí mismo una piedra».³

Ausencia total de evocación histórica, de cuadro de género, de indicios o insignias de época. Pero sin embargo nada mortificante, nada de la meditación sobre el olvido, altiva y desencantada, crepuscular, de un [Alain] Resnais en *Hiroshima, Toda la memoria del mundo* [*Toute la*

2 En *Cahiers du cinema*, n.º 264, febrero de 1976.

3 «Evidentemente cada imagen es solo realidad y nada más que realidad, una “piedra”, está claro». («Sur *Chronique d'Anna Magdalena Bach*», en *Cahiers du cinéma*, n.º 193, septiembre de 1967, p. 58).

mémoire du monde], *Noche y niebla* [*Nuit et Brouillard*] y más aún *Providence*.⁴ Aquí, nada tendrá lugar salvo el lugar; la referencia a [Stéphane] Mallarmé no es gratuita, luego volveré sobre ella. Y del mismo modo que Godard, de forma transversal a la cuestión del aquí y en otro lugar, desarrollaba una interrogación sobre los tiempos —tiempos de cadenas, tiempo del capital, tiempo de una imagen cinematográfica—, Straub, en *Fortini/Perros*, a partir de la cuestión del hoy y en otro tiempo que ha sido siempre su tema, continúa una investigación meticulosa del lugar. Bloquea el discurso de la historia que profiere Fortini con inscripciones condensadas, recurrentes, con abreviaciones de tiempo: placas conmemorativas, monumentos a los muertos, nombres de calles, pasajes de la Torá durante un oficio, el hueco dejado por un triángulo masónico arrancado en su día por los fascistas, con la A de los anarquistas rodeada de un círculo aún hoy visible (es sin duda en este plano donde mejor puede leerse la triple operación de la que hablaba más arriba: huella, desaparición de la huella, y el acto del cineasta como conmemoración de las dos). Las películas de Straub: un flujo de palabras que tropiezan con piedras (metaforización en el último plano de *Lecciones de historia* [*Geschichtsunterricht*): el agua

4 Cuando se estrenó *No reconciliados*, algunos críticos saludaron a Straub como un «nuevo Resnais». Aunque cada vez menos, la comparación se retomó con posterioridad en nombre de cierto número de rasgos aparentemente comunes a ambos cineastas: intransigencia moral, apego a las cuestiones de la memoria y de la pérdida, del fascismo y del lugar, o vocación de construir relatos dislocados. En mi opinión, no obstante, no hay cines más diferentes que estos dos. Para empezar, en lo que a la «dislocación del relato» se refiere, el propio Straub lo ha respondido: «*No reconciliados* está construida como un cuerpo lacunar, esto es, como algo que no tiene nada que ver con un puzzle». En un nivel más profundo, en el cine de Resnais (salvo, quizá, en la admirable *Muriel*) encontramos casi todos los elementos que estructuran, al decir de Freud, la maquinaria obsesiva: «El animismo, la magia y el ensalmo, la omnipotencia de los pensamientos, el nexa con la muerte, la repetición no deliberada y el complejo de castración (en «Lo ominoso»)). De ahí la angustia que de él emana y que suscita (llevada al extremo en el caso de *Providence*). En Straub, en cambio, a pesar de la dureza o el horror de los temas abordados, hay una suerte de alegría profunda. El trabajo olvidadizo del duelo no tiene nada que ver con la pasión por el cadáver: el primero es *alegre*, la segunda no.

de la fuente romana brotando sin cesar de una máscara de piedra).⁵ Nada lo señala mejor que este agujero enorme en el discurso marcado por la secuencia de los Alpes Apuanos, en la que la cámara no termina nunca de fijar los paisajes apenas perturbados por el ruido lejano de motores o por los gritos de algún que otro niño, en la que la cámara no para nunca de ofrecer panorámicas de las *canteras de mármol*. Straub topógrafo, geógrafo, cartógrafo, agrimensor, técnico de elevaciones del terreno. De lo que se trata es de fabricar películas discretas y morales, como «estas pequeñas obras de verdad, hechas de sílex o de diamante» de la que habla Fortini en el último plano.

Pero está también el hecho del libro, del libro de Fortini del que sale la película, y todos esos planos en los que se ve a Fortini leyendo, o releyéndose. Luego vienen las eternas preguntas que suelen plantearse a las películas de Straub: ¿qué añaden a los textos preexistentes en los que todas se basan? ¿Qué aporta al cine y a los textos (obras de teatro, cartas, fragmentos de periódicos, ópera, novela, ensayo) el hecho de filmarlos, de mandarlos leer íntegramente o en parte, de hacerlos recitar, declamar, interpretar, cantar, *Sprechgesänge* [cantos recitados], o escupir, expulsar, remarcar o desembuchar? ¿Acaso no se bastan solos? ¿Dónde está ahí lo «propio» del cine? Y si, pese a todo, se trata de cine, ¿qué es lo que manda, la imagen o el sonido? ¿Se trata de convertir en imagen, de ilustrar y de dar forma a lo escrito, o bien de comentar y acompañar las imágenes? ¿De representar, de transcribir, de adaptar, de trasponer o de traicionar?

5 Nunca terminaríamos de señalar en Straub, a todos los niveles, los indicios de esta cuestión de los *lugares de la memoria*: desde la gruta de *Otón* en la que los resistentes antifascistas escondían sus armas (verdadero agujero de memoria), hasta la investigación, en *Lecciones de historia*, del joven que se sumerge en el corazón de Roma para reconstruir la genealogía de la City, sin olvidar la doble inscripción que designa la última réplica de *No reconciliados* (cito de memoria): «No lo han herido de muerte, pero espero que jamás se borre el estupor que se le ha dibujado en el rostro...».

Preguntas erróneas de las que ni Straub ni Godard han querido saber nada, nunca, cada vez menos si tal cosa fuera posible. Preguntas erróneas que dejan a los integristas de lo «específico» para que las respondan ellos: todo lo que se lee, se anota, se respira, se canta, se cita, se interpreta, se radiodifunde, se televisa o se graba puede constituir una película con la condición de que se inscriba *allí*. ¿Allí dónde? En ese lugar que no es más que el espacio de concentración-dispersión de todo cuanto puede escribirse, anotarse, respirarse, cantarse, citarse, etc. Es por eso por lo que, en sus obras, todo está escrito y todo es nuevo, nada es «original», «inventado», y, sin embargo, nada preexiste al acto de inscripción. Lo que, en el caso de Straub, implica la siguiente paradoja: que una de las artes más elaboradas que existen pueda al mismo tiempo exponerse por completo *a los azares*.

Todo es posible en el rodaje, afirma Straub. Es en este sentido que su «respeto a lo real», su apego a «mostrar» no es metafísico; lo que se da a ver conserva siempre la impronta del gesto que designa: dedo índice, puño o muñón que señala el allí. En sus películas hay una inalterabilidad mineral, pero también algo precario, como una transparencia temblorosa del aire, casi audible, durante los veranos italianos.

¿Cuál es el paso más logrado que da con *Fortini/Perros*? Que hace entrar en la película, al mismo tiempo que el libro (*I cani del Sinai*), al autor del mismo. Ni san Juan de la Cruz, ni [Johann Sebastian] Bach, ni Anna Magdalena Bach, ni Brecht, ni Schoenberg, ni [Pierre] Corneille estaban presentes en persona en las otras películas, y no solo porque estuvieran muertos, por cierto. Straub explica que, en esta ocasión, la película no habría tenido ningún sentido sin la presencia de Franco Fortini leyendo personalmente algunos fragmentos de su ensayo, ensayo que *vemos* por lo demás en primer plano. He ahí lo que nos hace comprender mejor la estrategia del cineasta con respecto al escrito en el que se apoya, lo que permite dejar de preguntarse qué puede ser una película *sacada* de un escrito preexistente, ni siquiera qué *saca* de él. Al contrario: aquí vemos que es la propia máquina fílmica la que *saca* su libro, y con él al autor, la que los

hace venir y los absorbe. De modo que la cuestión de saber qué es primero, qué es lo que domina, si el texto o la imagen, y si la una ilustra al otro o el otro comenta a la una, no tiene ya demasiado sentido. Al mismo tiempo, el texto de base y su autor se inscriben en la película como *partes, junto a otras partes*, no antes ni después (los paisajes, la música, los extractos del noticiario de la RAI, las orillas del Arno, la sinagoga de Florencia, el diario de Fortini, etc.). Y se inscriben incluso por partes, ya que al principio aparece el libro, después la voz, luego las manos de Fortini, y luego su rostro, que no aparece —y eso es muy importante— hasta después de la enorme síncopa de los Alpes Apuanos.

Hay algo muy novedoso en el cine que se ocupa de la relación entre la parte y el todo, en la que las partes no solo no constituyen los elementos de una totalidad por venir ni emanan de una totalidad previa, sino donde además no es ni siquiera necesario anular la totalidad, puesto que el propio todo funciona como parte, ni ser contiguo y estar conectado con las otras partes de la película. Relación de envoltorio recíproco y de torsión que invalida las cuestiones sobre la anterioridad, la primacía o el fundamento. La película integra lo que la apoya, no existe ningún elemento que no sea inscrito o que no inscriba, como en esos nudos borromeos en los que, de los tres aros, no hay ninguno que no se encuentre envuelto por otro sin envolver a su vez el tercero. Llegados a este punto, hay que decir que la película no tiene título (*Fortini/Perros* es un título que no existe, que nunca se ha inscrito como tal en la película), y que lo que hace las veces de título es ya el primer plano de la misma (aquel en el que vemos la cubierta del libro *I cani del Sinai*). Aquí se da una similitud asombrosa con la operación de escritura de *Tirada de dados*, de la que Mallarmé decía que era la continuación de una frase capital introducida desde el título, el envoltorio recíproco del poema y de lo que lo apuntala.⁶

6 Jean-Marie Straub realizó en 1977 un cortometraje a partir del poema de Mallarmé: «Toda revolución es una tirada de dados» [«Toute révolution es un coup de dés»].

Pero hay algo más, aparte de esta introducción en la película del libro y del autor: el hecho de que el autor no es *únicamente* autor o actor, sino también lector. Fortini, autor de *I cani del Sinai*, es filmado mientras lee en voz alta fragmentos de su libro. Straub insiste en el carácter *ficticio* del film, le horroriza que le pidan que explique antes de la película quién es, en la vida real, ese señor Fortini. Acepta, si no hay más remedio, que se trata de un comunista, y sanseacabó, y que al final de la película ya veremos de qué clase de comunista se trata; lo que quiere es que, para el espectador, no haya en la película más que un actor, un personaje de ficción leyendo, *in u off* (por encima o por debajo de las imágenes de las que he hablado), en 1977, un libro escrito diez años antes. Se ve muy bien que puede colegir de ello una reflexión moderna sobre la escritura, sobre el texto: el autor como producto de su libro y no como origen, el texto dando a luz al final del recorrido a su propio padre, el carácter reversible del escritor y del lector. Encontramos también el brechtianismo intransigente de Straub: la disyunción entre el personaje y el actor, la distancia entre el actor y lo que profiere, la puesta en citación generalizada y no la expresión del texto. Pero, a mi modo de ver, lo más importante no está ahí, sino en la introducción de una potencia de escucha, en una puesta en juego de la pulsión invocadora.

«En el cine», dijo Godard cuando el estreno de *British Sounds*, «vemos siempre a gente que habla, nunca a gente que escucha». En Straub, desde los inicios, es mucha la gente que habla, que ejecuta o se ejecuta (Gustav Leonhardt como actor que interpreta el papel de Johann Sebastian Bach, pero que ejecuta *realmente* las obras de este delante de la cámara; actores italianos, franceses, italo-ingleses que fingen ser personajes de Corneille pero que en realidad se enfrentan al texto francés). Gente que habla al foro y que sigue convocando hasta hoy al espectador al lugar inestable de su doble atención, la de la escucha y la de la mirada. En *Fortini/Perros*, va dicho, hay algo más: el autor entra en el plano en tanto lector, pero sobre todo como oyente de un texto aparentemente único, y,

por eso mismo, repentinamente desdoblado. *Porque el texto que lee o relea —y toda la operación está ahí— no es el texto que él ha escrito.* A propósito, una vez más, de *Tirada de dados*, Denis Roche señalaba que lo más importante del texto de Mallarmé no era el posible múltiple, la pluralidad de planos de lectura o la proliferación de niveles, sino la idea de un texto que, «en la lectura, se volvía contra sí mismo». ⁷ Perros del Sinaí (que por lo demás no existen) adiestrados contra sí mismos en la lectura. Línea de fractura que divide el texto único, intuición extraordinaria del texto judío en la medida en que lo lleva a su umbral, a su desierto, al límite nunca traspasado de la «Tierra prometida», dos veces empezado, escrito, leído. «Los ojos no quieren estar cerrados todo el tiempo», rezaba el subtítulo de *Otón*. ⁸ Pero el oído, siempre abierto, no puede cerrarse en ningún momento. Si la pulsión de escucha, que es una pulsión invocante, puede formularse según Lacan como un «hacerse oír» en el que se encuentran contenidos en un equívoco, primero, la acepción intelectual habitual de fórmula, luego el «hacer» de la actividad propia a la pulsión y, por último, la dimensión de llamada y ruego que implica la palabra «invocante», podemos decir que *Fortini/Perros* es una película en la que el espectador ve a alguien *escuchándose hablar*. Se sigue la misma estrategia, aunque por vías opuestas, en *Nous trois* («6 x 2»), ⁹ donde al prisionero torturado se le oye escribir en el silencio de su secreto inexistente, y en *Fortini/Perros*, donde, minando el flujo incesante de la lectura en voz alta, oímos murmurar mudamente la pregunta que Fortini se hace a sí mismo: «¿Qué quieres decir con eso?».

Straub y Huillet insisten en ello: a diferencia de lo que ocurría en sus otras películas, no querían hacer ensayos, sesiones de trabajo/

7 Denis Roche, *Eros Energumène*, París, Seuil, 1968, p. 14.

8 El título completo es *Los ojos no quieren cerrarse todo el tiempo o Tal vez un día Roma permita elegir a su vez (Otón)* [*Les yeux ne veulent pas en tout temps se fermer ou Peut-être qu'un jour Rome se permettra de choisir à son tour*] (N. del E.)

9 Programas de televisión de Godard emitidos por FR3 en verano de 1976, después titulados *Six fois deux*.

lectura con Fortini antes del rodaje. Lo importante era que Fortini se viera confrontado, diez años después, con un texto arrebatado y polémico lanzado por él mismo al combate a la mañana siguiente de la guerra de junio de 1967. Lo que se pone por tanto a prueba no es solamente el «placer del texto» relacionado con la escritura en voz alta que [Roland] Barthes delimita (refiriéndose sin decirlo a *Otón*)¹⁰, placer de la textura de la voz, voluptuosidad del sonido registrado muy de cerca, sino el efecto que tiene en el personaje que escucha su propia lectura, su escucharse hablar: de sorpresa, de estupor, de no reconocimiento, o, por el contrario, de adhesión y de lo ya oído, provocando entonces unos efectos de énfasis discreto, de acentuación oratoria, de autoaprobación visible. Reduplicación en la escena ficticia de esta cuestión del trabajo del olvido en la memoria de la que hablábamos más arriba. Anamnesis despiadada de una novela familiar, de un *melodrama*, como dicen muy serios Straub-Huillet, en el que el hijo se enfrenta al padre, a todos los padres y a los semejantes de su padre. Película de amor, como siempre en su caso: tú nunca hablas desde donde yo te escucho. Novela familiar, pero sin confinamiento, sin estrechez («la ley de sangre no es la buena», dice uno de los personajes de *No reconciliados*), porque simultáneamente es una novela histórica que conecta los heroísmos, las negaciones, las cobardías y las conversiones individuales a la escena múltiple de los enfrentamientos de clase, de las historias nacionales, de las luchas de liberación de los pueblos, de los mecanismos de poder y de resistencia, de las discriminaciones raciales o no raciales.

Y siempre, por si hiciera falta señalarlo, con el mismo enemigo entre todos los enemigos para Straub: el falso *humanitarismo*, como dice Lacan, del que se visten nuestras exacciones (la infame pasividad o la complicidad occidental ante el antisemitismo nazi ayer, y el mismo humanitarismo que hoy dice proteger a los judíos de los árabes bárbaros).

10 Roland Barthes, *Le Plaisir du texte*, París, Seuil, 1973 (trad. cast. de Nicolás Rosa y Óscar Terán: *El placer del texto y Lección inaugural*, Madrid, Siglo XXI, 1993).

Como en *No reconciliados*, hay también en *Fortini/Perros* un gran tema, aquel que Kafka llamaba «la depuración del conflicto entre padres e hijos y la posibilidad de discutirlo», depuración, conflicto que no debe entenderse como un fantasía edípica, sino como un programa político.¹¹

Texto publicado por primera vez con el título de «Là» [«Allí»] en *Cahiers du cinema*, n.º 275, abril de 1977.

¹¹ Es así como Gilles Deleuze y Félix Guattari recomiendan leer a todo Kafka en *Kafka: pour une littérature mineur*, París, Seuil, p. 31 (trad. cast. de Jorge Aguilar Mora: *Kafka: por una literatura menor*, México, Era, 1978).

Serge Daney



UNA MORAL DE LA PERCEPCIÓN

(DE LA NUBE A LA RESISTENCIA, DE STRAUB-HUILLET)

El último *straubfilm* consta de dos partes distintas, una mitológica y otra moderna, sin relación aparente alguna. La parte de la *nube*: seis de los veintisiete *Diálogos con Leucó* escritos por Cesare Pavese en 1947. La parte de la *resistencia*: extractos de otro libro de Pavese, *La luna y las hogueras*, publicado en 1950, unos meses antes de que el autor se suicidara. Esta última parte no es ninguna sorpresa: todos los *straubfilms* son un recuento —arqueológico, geológico, etnográfico, también militar— de una situación en la que *algunos* hombres han resistido. Allí donde [Friedrich] Nietzsche decía que «el único ser que conocemos es el ser que representa», los Straub podrían responder: lo único que sin duda existe es lo que resiste. A la naturaleza, a la lengua, al tiempo, a los textos, a los dioses, a Dios, a los patrones, a los nazis. A la madre y al padre. Es así como el *plano*, el átomo básico del cine *straubiano*, es el producto, el resto, *los restos*, más bien, de una triple resistencia: la de los textos a los cuerpos, la de los lugares a los textos, y la de los cuerpos a los lugares. Habría que añadir una cuarta: la del público al plano así «tallado», resistencia tenaz del público de cine a algo que resulta intratable y que lo niega en tanto público.

No volveré sobre este punto. En primer lugar, porque sobre esto ya hemos escrito mucho en los *Cahiers* desde hace quince años. Luego, porque lo que sorprende de este *No reconciliados* [*Nicht versöhnt*]¹ italiano

1 El título completo es *No reconciliados o Solo la violencia ayuda, donde la violencia reina* [*Nicht versöhnt oder Es hilft nur Gewalt, wo Gewalt herrscht* (1965)].

que es *De la nube a la resistencia* [*Dalla nube alla resistenza*] es otra cosa: la sensualidad, el gusto por el relato, la felicidad de la lengua y algo así como una voluntad de elucidar ese «sea como fuere, hay que ir hasta el final» que casi me obliga a decir que esta película contiene los elementos de un psicoanálisis al que los Straub se someten a sí mismos. Como si, después de haber finalizado su tríptico judío (compuesto por su «pequeño Schoenberg», *Moisés y Aarón* [*Moses und Aron*] y *Fortini/Perros* [*Fortini/Canì*]), después de haber esgrimido el signifiante «resistencia» como un absoluto (porque, no cabe duda, ser judío es resistir, y, en primer lugar, resistir al Libro), emprendieran ahora su *genealogía*. La resistencia es el punto de llegada de una historia que empieza en otro lugar, antes, con la nube. ¿Cuál es esta historia que atraviesa dos milenios, enlaza a los hombres con los dioses, y luego a los hombres con la más temible de las divinidades, la Historia? ¿En qué momento empezamos a resistir? ¿Y a qué estamos resistiendo, exactamente?

CONTRA EL ESPECTÁCULO. PERO ¿QUÉ ESPECTÁCULO?

Los seis diálogos que componen la primera parte de la película toman nota de un acontecimiento único: los dioses se han separado de los hombres. Toda la proximidad que había entre ellos ha quedado anulada, y también la alianza, la promiscuidad, la mezcla. Es la nueva ley que, en el primer plano de la película, la ninfa Néfele, la nube, sentada en su árbol, anuncia a Ixión. «Hay monstruos», dice. Desde ese momento, los que —como los centauros— participan de una doble naturaleza saben que son monstruos y se esconden. Cada diálogo marca un ahondamiento de la separación. Resumen: los dioses dejan de prestar apoyo a los hombres, los abandonan (segundo diálogo: *La quimera*), separan a los hombres de las cosas dando a estas un nombre (tercer diálogo: *Los ciegos*), los separan de sí mismos y los convierten en bestias (cuarto diálogo: *El hombre lobo*), los separan entre ellos por medio de sacrificios (quinto diálogo: *El invitado*), y la separación es total cuando, ociosos, se contentan con asistir a estos sacrificios (sexto diálogo: *Las hogueras*).

Este último diálogo marca, además del final de la primera parte, el inicio de la resistencia, si no de la revuelta, y prefigura la segunda parte —la parte «moderna»— mediante el tema de las *hogueras*. Merece la pena detenerse aquí un momento. Cuando su padre le explica que esos fuegos hay que encenderlos, un joven campesino le responde: «Yo no quiero hacerlo, entiéndeme, no quiero. Y hacen bien, los patrones, en comérsenos el tuétano, si hemos sido tan injustos entre nosotros. Y tienen razón, los dioses, en observar cómo sufrimos». Straub corta con toda la intención el final del diálogo de Pavese (el hijo añadía: «Siamo tutti cattivi [Somos todos malos]»), y el padre lo trataba de ignorante antes de renovar su ofrenda a Zeus). Del mismo modo, tampoco conserva las dos primeras frases del diálogo (Pavese empezaba haciendo decir al hijo: «Toda la montaña está ardiendo»), que en su caso se inicia con la constatación, por parte del hijo, de que «Nadie ve nuestras hogueras».

Se ha hablado muchísimo del respeto meticuloso de los Straub con los textos como para no señalar aquí hasta qué punto saben también violentarlos. Porque estos cortes no se hacen al azar, como tampoco es casualidad que sea la *mirada* el tema al que se da prioridad. La resistencia comienza en el momento en el que, consumada su separación de los dioses, los hombres se imaginan ser el espectáculo con el que los dioses disfrutaban de lejos. Inicio de la resistencia e, inmediatamente, inicio de la pose, del teatro. En la obra de los Straub hay un gusto por el teatro antiguo, el de la toga y el drapeado, que lo mismo remite a Cecil B. DeMille que a las situaciones de Terror que connota. Inicio de la complacencia, del estetismo, de un «¿me has visto?» reservado al cuerpo humano. Entre la despreocupación de Ixión, que no se toma muy en serio lo que le dice la ninfa (primer diálogo) y el primer ¡No! (sexto diálogo: la cámara encuadra entonces al nivel de la mano del muchacho, una mano que duda todavía si cerrarse en puño), la distancia entre los dioses y los hombres se ha convertido, a fuerza de crecer, en el espacio de la contemplación estética. «El hijo: ¿Y los dioses? Los dioses son injustos. El padre: Si no fuera así, no serían dioses. ¿Cómo quieres que

pase el tiempo el que no trabaja? Cuando aún no había patronos y se vivía con justicia, había que matar de vez en cuando a alguien para darles una alegría. Son así. Pero en nuestros tiempos ya no lo necesitan. Somos tantos los que estamos mal que les basta con mirarnos». Así pues, la desgracia de los hombres y su transformación en objetos de placer estético para los dioses ociosos son una y la misma cosa. Por supuesto, los dioses son también los patronos, los *espectadores*: todos aquellos que no trabajan. Y resistirse a ellos es antes que nada rechazar ser observado. Es, por ejemplo, volverles la espalda.

Rechazar el espectáculo, hacer sentir vergüenza al espectador-dios, ese niño mimado. Para describir los dioses a Ixión, Néfele dice: «Lo notan todo desde lejos, con los ojos, el olfato, los labios». La fabricación del plano straubiano se reduce por entero a una práctica del encuadre que rompe con esa distancia, que enseña a «mirar de cerca», que retuerce el espacio homogéneo de la contemplación paranoica con la que los dioses-espectadores desposeen a los hombres (actores) de su desgracia y con la que los hombres, para complacerlos, se tornan en histriones de su suerte, devenida destino. Es este rechazo de un telón de fondo, de un *segundo plano*, lo que confiere a *De la nube* esta sensualidad inmediata, patética, en la que el recuerdo de un mundo «en el que estaríamos como en casa», de una intimidad con las cosas, debe confiarse a los sentidos mejor ligados a la periferia del cuerpo: el oído, el tacto, pero no la vista.

¿INSCRIPCIÓN VERDADERA O SOBREIMPRESIÓN?

No hay *segundo plano*, de acuerdo. Pero, ¿hay sin embargo un plano? Mejor aún: ¿cuál es el contenido de eso que, por comodidad, llamamos un plano, entendiendo aquí «contenido» en su sentido literal? En un cortometraje titulado *Toda revolución es una tirada de dados* [*Toute révolution est un coup de dés*], los Straub hacen recitar un poema de Mallarmé en el cementerio de Père-Lachaise: los «actores» (uno por carácter tipográfico) están

dispersados —escritura viva— por la pendiente de una pequeña colina debajo de la cual están enterradas varias víctimas de la Comuna. Esto, no obstante, no se dice en la película. En *Fortini/Perros* la cámara recorre varias veces una campiña italiana en la que, durante la Segunda Guerra Mundial, fueron masacradas poblaciones civiles. El contenido del plano es, *stricto sensu*, lo que se esconde en él: los cadáveres debajo de la tierra. De ello podría deducirse una especie de piedad necrófila que los Straub dirigen en contra del espectador, requerido a saber o a callarse en nombre del respeto que se debe a los muertos (sobre todo a aquellos). Coalescencia imposible entre lo que se percibe y lo que se sabe, entre el contenido de una percepción y la percepción de un saber. En este sentido, la política (y la moral) de los Straub es una política (y una moral) de la percepción. En este sentido, es materialista, pero al modo de Lucrecio o de Diderot. También en *De la nube*, los planos tienen un contenido. Así, por ejemplo, el campo de trigo que el invitado (Hércules) observa y admira (quinto diálogo), aunque este sabe que se fertiliza todos los años con la sangre de la víctima de un sacrificio y que él ha sido elegido para ser esta víctima. Es el plano magnífico de «la hierba y las acacias» delante de las cuales, al final de la película, Nuto revela al bastardo que es el lugar en el que Santa fue asesinada y quemada luego por los partisanos. Es, por último, el plano del hombre lobo (cuarto diálogo), con el que los cazadores se preguntan qué hacer, ya que, según ellos mismos confiesan, «no es la primera vez que matamos a un animal, pero sí la primera vez que matamos a un hombre». Sin embargo, estos tres ejemplos bastan para infundir una duda. Duda respecto a lo que vemos. Porque ¿qué sucede en ese paso del politeísmo al monoteísmo —que tanto interesa a los Straub—, si no que cada vez acertamos menos a discernir qué se *metamorfosea*? La sangre en trigo, el hombre en lobo, la mujer en fuego, etc.

De manera que el plano straubiano cuenta con dos límites. Uno, interno, es lo que contiene (el plano como tumba). El otro, irrepresentable, indecible, es que cualquier cosa filmada, encuadrada, corre

también el riesgo de ser otra cosa. Licaón, el hombre lobo que llora, no sería tan conmovedor si, en el comentario, los cazadores no hablaran de él como de un hombre («Se ha defendido como un viejo, con los ojos»), y si el apuro que sienten no procediera de una duda más profunda, una duda sobre su propia identidad («¿Estás seguro de que a veces no te sientes un Licaón como él?»). Peligro repentino de ser uno y otro. En este sentido, por retomar la problemática de la «inscripción verdadera», podemos decir que hay algo que se inscribe materialmente, de manera indiscutible, *hic et nunc*, en la película y en la banda magnética, *solo que no sabemos de qué se trata exactamente*.

Es por eso por lo que esta idea de resistencia resulta en este punto esencial para los Straub. Tiene también un valor de conjuro: la resistencia es el único indicio que no se equivoca, que da fe de una realidad cualquiera, de un nudo de contradicciones. Es, en el sentido freudiano, un síntoma. Dondequiera que haya resistencia, allí hay que filmar. Pero uno nunca sabe qué está filmando, y cuanto mejor puede describirlo, menos lo sabe. En la inscripción verdadera no hay más que huellas de la inscripción de la que sí estamos seguros. El resto es metamorfosis, avatar, doble identidad y doble pertenencia, error, *traición*. Es esta sospecha o, mejor, el deseo de dar voz a esta sospecha lo que me parece percibir por vez primera con tanta franqueza en *De la nube*.

¿UN PLANO SIN IMAGEN O DOS IMÁGENES EN UN PLANO?

Hay una serie de trucajes que los Straub no utilizan jamás —y que parecen la negación misma de su cine—, como la sobreimpresión o el fundido encadenado. Esas ocasiones en las que una imagen cubre a otra (a menos que la contenga), que la prefigura (a menos que sea ya el recuerdo de otra imagen). El tiempo de la sobreimpresión es el del trabajo activo del olvido: una voz nos dice: «Vas a olvidar, ya has olvidado». Esta intrusión de una imagen en otra es uno de los dos límites del plano straubiano. El otro

es la pantalla negra (o vacía). En *Moisés y Aarón* se daba el deslumbramiento de un plano vacío, de una no imagen. En *De la nube* se trata de otra cosa, se trata de una puesta en guardia: veas lo que veas, un campo de cultivo, una colina o un animal, «no olvides que ves siempre algo humano». Si ver una película, en la versión de [Jean-Luc] Godard-[Anne-Marie] Miéville, es asimilar el padre a la fábrica y la madre a un paisaje, en la versión de Straub-Huillet es asimilar la fábrica y —cada vez más— el paisaje al padre y a la madre. Un humanismo, pues, en el sentido de que hay una prevalencia, una *pregnancia* de la imagen humana en todas las cosas. Es en este sentido que estas películas «nos miran»: un hombre nos mira en el fondo de cada imagen, dentro de una sobreimpresión imposible. El cine sería lo que permite romper el embrujo que nos hace creer que a nuestro alrededor vemos cosas que no son humanas, cuando en realidad no son más que campos de cultivo, árboles talados, cementerios ignorados, animales-que-quizá-son-seres-humanos (de ahí la prohibición de matarlos). Humanismo de la vieja escuela marxista, también, en el mismo sentido que Brecht decía que una fotografía de la factoría Krupp no nos enseñaba nada acerca de la factoría Krupp. ¿Qué es lo que falta? El trabajo de los hombres y los hombres trabajando. ¿Qué debemos aprender? Siempre lo mismo: los hombres crean a los dioses (o los obreros a los patrones, los actores a los espectadores), y, a cambio, estos dioses los privan de su mundo, hacen que les resulte extraño, se lo alienan. Porque se trata sin duda de alienación y de reapropiación, de experiencia y de mala conciencia, de toda una problemática existencialista con la que está vinculado el cine de los Straub. Por eso es comprensible que les horroricen las categorías estéticas ya hechas: encontrar «bello» un plano de un paisaje es, llevado al límite, una blasfemia, porque un plano o un paisaje son a fin de cuentas *alguien*. No hay belleza si no es de índole moral. No se trata de un caso de antropomorfismo. Hay una *pregnancia* de la figura humana en todas las cosas, pero no al revés. Si consideramos que un cineasta solo es importante en la medida en que va estudiando, una película tras otra,

cierto *estado* del cuerpo humano, las películas de Straub quedarán como documentales sobre dos o tres posturas del cuerpo: estar sentado, inclinarse para leer, y caminar. Que se dice pronto.

¿HUMANISMO U HOMBRISMO?

Cuando se estrenó *Fortini/Perros*, Straub declaró que su película se parecía a la de [Howard] Hawks. Esta comparación no solo no convenció a nadie, sino que incluso causó gran sorpresa. Mientras veía *De la nube*, me pregunté si no debía tomármela en serio. Ambos cineastas tienen un punto en común, un desinterés casi absoluto por todo lo que no sea el cuerpo humano: un cuerpo que habla y se mueve. Un cuerpo masculino. Su humanismo se basa también en un juego de palabras: ¿se trata del hombre (especie biológica), del Hombre (esencia humana) o del hombre (ser humano de género masculino)? Se ha hablado mucho de la misoginia de Hawks, pero muy poco de los *straubfilms* bajo la óptica de la diferencia de sexos. Sin embargo, está claro que nos encontramos, al menos desde *Lecciones de historia [Geschichtsunterricht]*, en un mundo heroico, guerrero, en el que las mujeres escasean hasta el punto de que, en *De la nube*, desaparecen casi por completo. En los *straubfilms* no hay mujeres, quiero decir que no hay una figuración de la mujer. Tampoco hay madres. Sin duda porque, a los ojos de una madre, el «humanismo», es decir, el heroísmo sin objeto que su vástago comparte con sus pequeños camaradas, será siempre un poco irrisorio, conmovedor y de corto alcance. El humanismo, como se hace cada vez más patente, es una invención de los hombres; es, como dice Lacan, un «hombrismo», la versión simpática y sublimada de la alianza de los hombres contra las mujeres.

De la nube a la resistencia se abre con la imagen un poco irreal de una diosa (la admirable Olimpia Carlisi) y se cierra con el relato de la muerte de una mujer, Santa, que los partisanos se han visto obligados a matar porque, también ella, los traicionaba. Al principio de la nube y al

final de la resistencia hay por lo tanto un doble juego, una doble pertenencia que cobra, en ambas ocasiones, figura femenina. Una figura que materializa eso alrededor de lo cual giran los *straubfilms*: la traición. Porque, más allá de estas historias de dioses ociosos y hombres sublevados, me parece que Jean-Marie Straub y Danièle Huillet hablan en secreto de algo que sigue siendo muy poco conocido (pues de este desconocimiento depende la solidez del lazo social): «que existe una profunda indiferencia de las mujeres por cualquier forma de creencia en un ideal». Una indiferencia que contrasta bruscamente con la piedad un tanto melodramática con la que se tejen las relaciones entre los hombres (véase el *pathos* en la saga padre-hijo de *Fortini/Perros* o incluso, en *De la nube*, la amistad entre el bastardo y Cinto, el niño del cuchillo). He aquí lo que resiste al humanismo y de lo que el humanismo, en cambio, se nutre: la mujer. La mujer: la que resiste al que resiste, el hombre. La mujer, la roca. Porque «la roca no se toca con palabras» (tercer diálogo). La roca: elemento indestructible que Straub, en absoluto panteísta, se guarda muy bien de llamar naturaleza. «Las cosas del mundo no son más que rocas», dice el ciego Tiresias (que fue mujer durante siete años) a un futuro ciego (que se llama Edipo).

Texto publicado en Serge Daney, *La Rampe: cahier critique, 1970-1982*, París, Gallimard, 1983, pp. 123-129 (versión revisada del texto aparecido primera vez con el título «Le plan straubien» en *Cahiers du cinéma*, n.º 305, noviembre de 1979).

Peter Handke



NOCHE DE CINE, NOCHE DE ANIMALES DE CINE

(A PROPÓSITO DE *ANTÍGONA*)

Straub-Huillet: para la mayoría del público cinéfilo, este dúo de apellidos significa probablemente —si es que significa algo— una intimidación. E incluso para aquella minoría no precisamente dominante que, desde hace casi treinta años, se siente permanentemente atraída por las películas de Jean-Marie Straub y de su esposa Danièle Huillet (una y otra vez impresionado, yo me cuento entre ellos), ambos son, en muchos aspectos, una pareja en verdad terrible.

Un terror más bien desagradable, que causa sorpresa y constriñe, hecho que a veces se debe a los fenómenos secundarios que se producen en torno a las películas: en particular, a las declaraciones o explicaciones con las que ambos tratan por lo general de encerrar y apuntalar, en un marco de consignas de una anticuada lucha de clases, su maravillosa y vieja combatividad, que opera libremente en cada uno de los planos de su lenguaje cinematográfico (aún en su última película, *Antígona* [*Antigone*]),¹ de la que me gustaría ocuparme aquí un poco, me vi, al término de la historia, cuando esta, nueva y ampliada, empezaba ya en mí, encerrado en la pobreza de espíritu del pensamiento explícito por una cita moralizadora y profética de [Bertolt] Brecht que aparecía en los créditos, cuando las imágenes y el lenguaje de la película habían encarnado

1 El título completo es *La Antígona de Sófocles, según la traducción de Hölderlin adaptada para la escena por Brecht 1948* [*Die Antigone des Sophokles nach der Hölderlinschen Übertragung für die Bühne bearbeitet von Brecht 1948* (1992)].

antes todo el pensamiento y los personajes de la acción representado un espíritu completamente distinto; pero está claro que no me dejé encerrar, gracias también a la gran libertad que la había precedido).

Sin embargo, en lo que importa —en las cosas que importan, en las películas—, el terror que la pareja Jean-Marie Straub/Danièle Huillet puede transmitir a aquella minoría de espectadores resulta terapéutico. Sin contener jamás una sola imagen chocante ni una palabra explícitamente hiriente, los planos (en absoluto tan «largos» como se afirma), las secuencias, las películas de ambos son, sobre todo gracias al recurso al lenguaje, shocks que nos hacen abrir los ojos y los oídos. Nunca olvidaré cómo, en los años sesenta, con *No reconciliados* [*Nicht versöhnt*]² —después de *Billar a las nueve y media*, de [Heinrich] Böll, que no había terminado de leer por su extensión y por su carácter ¿en apariencia? inofensivo—, se me abrió de golpe una puerta a una Alemania que existía detrás de la habitual, a una «Alemania trasera», quisquillosa, indignada pero inerme, cariñosa, la Alemania de Böll, precisamente, entreverada por la luz de la película en blanco y negro, tal como siguió proyectándose en mí entonces al salir del cine, a lo largo de la Kurfürstendamm, una avenida por lo general tristemente colorida, como si fuera un meridiano que hace visible, una geografía que daba nuevas medidas y una nueva apertura a la historia del mundo que se había arruinado en ese país, como es, sí, el sentido manifiesto de cada película de Straub.

El shock que pueden causarme las películas de Straub podría describirse también como un movimiento formal, como un ritmo. De *No reconciliados* hasta *Antígona*, pasando por *Lecciones de historia* [*Geschichtsunterricht*], hay un ritmo basado en el estancamiento y la brusquedad.

2 El título completo es *No reconciliados o sólo la violencia ayuda, donde la violencia reina* [*Nicht versöhnt oder Es hilft nur Gewalt, wo Gewalt herrscht* (1965)].

Estancamiento y brusquedad. Estancamiento, y de nuevo estancamiento, y una vez más estancamiento, e incluso estancamiento infinito, y luego la brusquedad (y después de nuevo el estancamiento).

Y la brusquedad, que es terrible, nunca se muestra como una acción —es un acontecimiento, cuando en los Straub un «actor» levanta una piedra—, sino, por regla general, como una frase, casi siempre de un tercero que entra, de un mensajero: lo brusco, el shock, el giro, está encarnado por un mensajero que aparece tan de repente como desaparece; ¿no era eso ya una suerte de principio en la *Crónica de Anna Magdalena Bach* [*Chronik der Anna Magdalena Bach*], en la que un mensajero irrumpe en el ensayo de un viejo maestro con la noticia de su destitución como organista y director del coro, y de su reemplazo por otra persona?

Que yo recuerde, en todo caso, los únicos que actúan en todas las películas, una tras otra, de la pareja Straub/Huillet son casi exclusivamente los mensajeros, y en general traen siempre una mala noticia (aquí y allá suplidos por la apertura de una carta); y me acuerdo de aquella extrañeza única cuando, en *Moisés y Aarón* [*Moses und Aron*], la película del oratorio de [Arnold] Schoenberg, los israelitas de Straub se ponen de repente a bailar alrededor del becerro de oro y, con una serie de saltos insólitos, tal como está prescrito, imitan la orgía.

Quien esté acostumbrado a las películas exclusivamente como *movies* y deduzca de ellas su ley cinematográfica opinará tal vez que *Antígona* no es una película, pues los únicos que actúan en ella son de nuevo, y solo momentáneamente, los mensajeros, los que traen noticias, los informantes, los reporteros, que además irrumpen a menudo sin ser vistos, sino solamente oídos: cuando la película los sitúa dentro del plano, hace ya rato que han entrado y están allí, tumbados o de rodillas; como ocurre con los cuatro hombres del coro, con Creonte y con la propia Antígona, lo único que actúa en ellos es el discurso (de ahí que parezca un acontecimiento que la

criada, por ejemplo, después de haber relatado el suicidio de Antígona y de Hemón, hijo de Creonte y amante de aquella, nos muestre la cabeza cubierta por un velo).

La película, que tiene por escenario sin decorados el teatro antiguo de Segesta (Sicilia), se corresponde así plenamente con la forma de la tragedia de Sófocles (en la traducción bastante literal de [Friedrich] Hölderlin, tan contundente y maravillosamente literal como solo podía hacerla Hölderlin, y en la adaptación, por una vez modesta, de Brecht, pese a algunas sospechosas intensificaciones = planchados): las acciones siguen siendo invisibles, pero al hablarse de ellas de forma tan diversa, amenazando —el tirano Creonte—, narrando —los mensajeros—, comentándolas —el coro—, profetizándolas —el ciego vidente Tiresias—, el espectador (yo), con la ayuda de ese estancamiento rítmico y absolutamente «cinematográfico» típico de Straub, puede alucinar y llegar a verlas con nitidez y profundidad, ya que con las palabras se quedan grabadas quizá con más fuerza que si las hubiera visto, en realidad, como hechos: los hechos, precisamente con solo hablar de ellos, invisibles como quedan, se tornan tanto más tangibles, susceptibles de ser sentidos, comprendidos.

Por lo demás, esta ausencia de hechos en la escena no es solo característica de la obra de Sófocles en particular, sino de todo el teatro griego y, más allá de la película *Antígona*, sin duda también de todas las películas de los Straub: el cine straubiano y el drama griego clásico comparten realmente, a mi modo de ver, una misma naturaleza y son formalmente iguales: ambos se interrumpen o se estancan al principio, y allí persisten, insistiendo en la misma monotonía, ya se trate del principio del cine o del teatro, y, pese a todo, me muestran simultáneamente, todavía hoy (¡ahora más que nunca!), un drama teatral y cinematográfico puro. «Extremadamente dramáticas»: así se me revelan y muestran —como solo lo habían hecho las obras de teatro clásico— las películas de los Straub, siempre y cuando, como ocurre con los antiguos, les conceda yo mi atención y les dé tiempo para ello.

El espectador de hoy, cuando, al principio de *Antígona*, la cámara le acerca, junto con las piedras, la arena, la hierba del antiguo anfiteatro, a los actores como plantados en la escena, rostros y miembros visiblemente no más actuales que los suyos, ataviados de unos trajes áti-cos auténticos que ondean de un modo extraño en los cuerpos injertados en el paisaje de la gran Grecia, deberá, primero, por muy voluntarioso que sea, o bien reprimir cierto reflejo de apartar la vista, o bien, no menos forzosamente, en lugar de seguir las imágenes y el sonido, escrutar a los hablantes, que ve muy de cerca, en busca de marcas de vacunación, quemaduras por el sol o coloraciones dialectales.

Con el tiempo, no obstante, si se da tiempo, algún que otro espectador —aunque no bastará con la mera voluntad; se le exigirá algo más: ¿falta de voluntad? ¿Sinceridad?— puede encontrarse de lleno en la película (y no *adaptación cinematográfica*) de *Antígona*, y seguir la cono-cidísima historia —la de la hermana que se mantiene fiel hasta la muerte a su hermano traidor a la patria— con los sentidos despiertos y abiertos, como solo se sigue desde siempre una película. Al final se entiende tam-bién el comentario de Danièle Huillet, que afirma que ambos son «ani-males de cine» y que una escenificación teatral «sin película» sería para ellos «una cárcel».

En un primer momento, *Antígona* fue un proyecto teatral que Straub/Huillet montaron en la Schaubühne de Berlín con un grupo de actores profesionales y no tan profesionales (por ejemplo, la actriz del papel principal), y se convirtió luego, por necesidad, en una película, de modo parecido a otra puesta en escena, la de *La enfermedad de la juventud* [*Die Krankheit der Jugend* 1968], en el antiteatro de Fassbinder en Múnich, que yo conozco con el título de *El esposo, la actriz y el chulo* ([*Der Bräutigam, die Komödiantin und der Zuhälter*] *starring*: R. W. Fassbinder y H. Schy-gulla), un verdadero cine sonoro infantil, como de los inicios, de aparien-cia torpe, pero que por eso mismo da una indicación de cómo debemos mirarlo. Y así, como cine sonoro infantil, parece que ha quedado la obra de

los Straub hasta *Antígona*: cine de principiantes, primario, obtuso, incapaz de comprender eso que es secundario o terciario y que, a los ojos de los expertos, constituye el progreso o incluso el simple refinamiento del cine.

Al parecer, Jean-Marie Straub y Daniele Huillet no han aprendido nada a lo largo de tres décadas; persisten en el grado elemental de crear y montar imágenes y sonidos. Es así como cabe entender que los críticos de su puesta en escena hablaran ya de una «función escolar». Solo que el teatro más vivo —también el de un efecto perdurable más profundo— que recuerdo haber presenciado desde los inicios era precisamente, con no poca frecuencia, el teatro escolar: fue precisamente gracias a aquellos sonidos presuntamente poco logrados, que daban tanto más en el blanco; gracias a aquella rigidez, que daba más fuerza dramática a algunas situaciones; gracias a todos aquellos «hagamos como novatos» infantiles (bastaba con que sintieran entusiasmo o, por decirlo con una palabra que se ajusta mejor a los Straub y a sus actores, *fervor*), que tuve acceso a todas las obras, así a las grandes como a las pequeñas, por primera vez.

¡Más teatro escolar! He aquí lo que deseo, ya que estamos; un teatro en el que la troupe de la escuela del hogar de... se encontraría libremente, me parece, con el equipo mixto de los Straub y con las hordas abigarradas o guerrilleros de [Peter] Zadek.

Aunque a primera vista parece la obra de unos estudiantes o de unos principiantes eternos y testarudos, la película *Antígona* revela con el tiempo una faceta completamente distinta. Los actores, ¡todos!, así los aficionados como los profesionales, ganan de un modo sorprendente, con el transcurso de los acontecimientos, en solidez, en corporeidad, en presencia, en volumen, gracias exclusivamente al creciente fervor de su discurso, de tal modo que, al final, pese a que no ha sucedido nada especialmente deportivo, lo que uno ha visto es una película de atletismo, una película muy singular. El actor Werner Rehm, que interpreta a Creonte, termina superando claramente en talla al Charlton Heston de *Ben-Hur*, del mismo modo que Astrid Ofner, la actriz no

profesional en el papel de Antígona, con su orgullosa y cada vez más orgullosa porfía, se hace una sola carne con, por ejemplo, la Elisabeth Taylor de *Cleopatra* o, más aún, con todas las mujeres y niñas porfiadas de las películas de Howard Hawks, por lo demás tan marcadamente corporales.

Straub/Huillet crean la pesantez, unida a la gracia, de aquel Hollywood «medio» (igual que hay un «Eoceno medio»), sin dar un rodeo, sin duda hermoso a su manera, por el traqueteo de las acciones, y lo hacen, primero, en virtud del habla penetrante de sus actores, de los héroes. Cualquier espectador de *Antígona* que se tome la molestia de escuchar y prestar atención dará fe de ello: en ninguna parte —contrariamente a como suelen despacharse los asuntos escolares— se «recita de memoria»; el estancamiento rítmico, un verso tras otro, es fruto de la emoción controlada en el sentido que le daba Goethe: «Pues solo pronuncié lo que en mí se había emocionado, no lo que había leído»; los oradores en especial, cuando describen o hablan de un acontecimiento, tienen presente todo el tiempo la imagen, las imágenes de ello en el pecho, las conservan en el discurso, que los obedece de una forma tan emotiva como objetiva y que suena por lo tanto como un conjuro y, como es natural, en forma de verso: véase la descripción «gráfica» (Goethe) de la batalla del mensajero Michael König, así como el no menos gráfico informe mortuario de la criada de Antígona, Libgart Schwarz.

En primer lugar, pues, el fervor de quienes hablan; pero luego lo que añaden (sí) los animales de cine que son los Straub con la ayuda de los encargados de cámara (William Lubtschansky), de sonido (Louis Hochet) y del montaje (asumido como siempre por la propia pareja terrible), en absoluto inactivos, en absoluto estáticos. Sorprende constatar que la maquinaria con la que Straub/Huillet narran su película se emplea de un modo no muy distinto a como la aplicaban Hawks o Raoul Walsh en la edad de oro de Hollywood, solo que en su caso no está ya al servicio de sus accionistas, sino de quienes hablan diseminados, a la manera de unas columnas, por el todavía inmenso paisaje.

Y es que la cámara, en algunos momentos, no está en absoluto tan quieta como se dice de los Straub. Para la narración «gráfica» basta con que llegue el momento oportuno; y con los planos se llega tan alto como solo saben hacerlo los cineastas con oficio, los que trabajan con la técnica con plena libertad. Quizá sea en dos o incluso en tres ocasiones que la cámara se mueve de verdad entre los protagonistas y el coro, como solo se ha atrevido a hacerlo Hitchcock en los momentos en los que se dilucida un caso criminal, cuando el que hasta entonces era el bueno se revela como el demonio, como el culpable (y, en este aspecto, la dinámica de los Straub es bastante paralela a la de Alfred Hitchcock: ¡vayan y véanlo!).

Y lo misterioso de *Antígona*, como en todas las películas de los Straub, es eso que suele llamarse «ruidos ambientales»: estos son en general el sonido principal, cada cual es distinguible por separado, y continúan así narrando la historia. Antes que nada hay un ruido que, aquí y allá, y de manera predominante al final de la película, «actúa» de esta manera: es el rumor, casi siempre muy leve, de los arbustos y los árboles que hay fuera del escenario, y que se extiende como una gran vía que cruza toda la obra cinematográfica de los Straub, hablando de la desaparición y de la muerte de una forma tan penetrante, ciertamente, como solo lo ha hecho Sófocles al hablar de la desaparición y muerte de Edipo (en Colono). En consecuencia, donde este rumor recurrente del follaje resulta más poderoso es en aquella película de Huillet/Straub en la que encarna la acción principal: *La muerte de Empédocles* ([*Der Tod des Empedokles*]³, puro Hölderlin), la unión perfecta del furor y la efusividad de Jean-Marie Straub y Danièle Huillet, la obra maestra del fervor de ambos.

Así, se da la paradoja de que, en *Antígona*, la «intriga» pueda molestar a algún que otro espectador, o de que las múltiples capas textua-

3 El título completo es *La muerte de Empédocles o Cuando el verde de la tierra brille de nuevo para vosotros* [*Der Tod des Empedokles oder: Wenn dann der Erde Grün von neuem euch erglänzt* (1987)].

les —Sófocles en la lengua de Hölderlin llevado a un ímpetu sospechoso por la retórica de Brecht, y de nuevo traído a la tierra por las estrofas de Píndaro que los Straub intercalan en un teatro antiguo donde los coches actuales pasan a lo lejos— resulten «excesivas» y, en lugar de la película pura, crea tener delante un palimpsesto o un enigma geológico...

Un enigma de naturaleza completamente distinta es sin duda el montaje de ambos Straub: sitúa la *Antígona*, junto con las grietas, alteraciones y fracturas geológicas, históricas y lingüísticas, en un equilibrio aéreo, en suspenso. Esta clase de montaje tan elegante, tan ajustado a los hombres, al espacio y al tiempo como el que hay en las películas de los Straub, apenas se da, me parece, en ningún otro cineasta, tampoco en la obra del maestro que es Hitchcock y menos aún en la del gran maestro que es [John] Ford (algo similar se da quizá en [Yasujirō] Ozu, en las secuencias iniciales y finales; y, gracias al ciendedos de Peter Przygodda, en Wim Wenders).

En Straub/Huillet, cada transición de imagen y de sonido presenta la finura y la electricidad, a la vez, de un final y de un principio de película. Allí queda de hecho todavía mucho por estudiar —el eco imperceptible, solo tangible, del sonido, que sigue actuando en el silencio inicial de la imagen siguiente, y otras cosas por el estilo—, y por eso no sorprende que, cuando los estudiantes de la Academia de Cine de Berlín pidieron a la terrible pareja, durante los ensayos de *Antígona*, un «seminario de dirección», los Straub les ofrecieran en su lugar una *leçon de montage*. (¿No es extraño, con todo, que los estudiantes siguieran exigiendo luego una lección de «dirección»?)

Por último me gustaría contar qué viví yo, en tanto que persona que va al cine, con la película *Antígona*. No diré aquí nada en contra de la televisión, pero hay algo esencial que, por más que haya cambiado, hay que dejar al cine para siempre: sigue permitiendo todavía regresos a casa, caminos de vuelta muy especiales, y de vez en cuando realmente bellos: nos rejuvenecen, tanto a mí como al mundo. Esta *Antígona*, después

de la cual no tenía ganas de hablar, sino solo de caminar, de caminar y caminar sin descanso, me proporcionó uno de los caminos de regreso a casa más hermosos de los incontables que he vivido: fue larguísimo, de la rue Mouffetard, en el centro de París, hasta el suburbio de la media noche, y con la película se volvió de una larga belleza. Y la noche se me antojó joven a más no poder, junto con los coches aparcados en una calle tras otra, coches que eran en cierto modo como animales: noche de cine, noche de animales de cine.

O algo así, dije al final pese a todo: gracias a semejante película, mi paz, a menudo perezosa, adquirió una nueva forma: ¿significaba eso, pues, que un film podía seguir siendo arte? En el pequeño cine subterráneo éramos veinte, treinta espectadores escasos, de los que cada cual tomó luego su camino; y ¿por qué ahora, visto en retrospectiva, tengo la sensación de que esta película, que no puede ser más distinta que las películas actuales de vampiros hechas para millones de personas, se proyectó ante TODO EL MUNDO? ¿Siguen existiendo películas, como en su día las de [Carl Theodor] Dreyer, de [Robert] Bresson, que se proyectan (y se proyectan) sin esa magia que entretanto ha devenido vampírica?

¿O es que la veracidad de Straub/Huillet tiene magia suficiente (y de sobra): véase el mundo para mí rejuvenecido? Pareja «terrible», dúo «terrible» en el sentido de la conocidísima rima del coro de *Antígona*: «Muchas cosas son terribles, pero no hay nada más terrible que el hombre»: ¿Terrible? ¿Singular? ¿Monstruoso? ¿Sorprendente? ¿Maravilloso? ¿Inconcebible? ¿Inagotable?

Texto publicado por primera vez con el título «Kinonacht, Kinotiernacht» en *Die Zeit*, 13 de noviembre de 1992.

Jacques Rancière



LA PALABRA SENSIBLE

(A PROPÓSITO DE *OBREROS, CAMPESINOS*)

Obreros, campesinos [*Operai, contadini*] introduce una idea determinada de la sensibilidad y de la esencia sensible del arte.¹ Para tratar de calibrarla, empezaremos por el principio: tenemos delante unos personajes inmóviles que lo seguirán estando todo el tiempo, a excepción de uno de ellos, al que veremos salir de plano. Otro personaje, en una ocasión, levanta rápidamente los brazos al cielo para remarcar una palabra. En cuanto a los demás, tienen en general las manos ocupadas con un cuaderno, la mirada a menudo baja, dirigida a este cuaderno del que, sin embargo, nos preguntamos si en verdad lo están leyendo.² En todo caso, el cuaderno está allí para recordar la centralidad del texto. Añadamos que los personajes no se miran casi nunca, ni siquiera cuando se responden unos a otros. Mantienen la mirada baja, fija en el cuaderno. Y cuando levantan los ojos, su mirada, que se vuelve a nosotros y no al resto de sus compañeros, se dirige un poco por encima de la línea normal de proyección de la misma.

Así las cosas, el dispositivo sensorial del film consiste básicamente en cosas dichas, en las voces que las dicen, en una distribución de los cuerpos en el espacio y, por último, en eso que podríamos llamar el

1 Este texto es la transcripción de una intervención pronunciada en noviembre de 2001 en Nantes por invitación de la asociación La vie est à nous, en el marco de las Escales Philosophiques de Nantes, consagradas en esa edición al tema de la sensibilidad.

2 Duda del espectador desmentida categóricamente por los autores...

marco: el lugar —el claro de un bosque—, los juegos de luz y de sombras, el ruido del follaje o los cantos de los pájaros.

Las cosas dichas nos hablan por lo general de elementos sensoriales. La historia —si hay alguna historia— de esta comunidad de obreros y campesinos es relatada por los personajes mediante pequeñas historias que hablan de heladas, de leche o de luz —tanto de las estrellas como de la electricidad—, o bien de golpes o peleas. El jefe de la comunidad, Faccia Cattiva, la llama «la cosa buena», y esta cosa buena se presenta todo el tiempo como algo enteramente físico.

Esta idea se corresponde con cierta poética, que es una poética estética, es decir, antirrepresentativa: se trata de transformar una historia en una presentación de momentos significativos o privilegiados. Del libro de [Elio] Vittorini *Las mujeres de Mesina*, que contiene ochenta y dos capítulos, los Straub sacaron únicamente cuatro, que son los que conforman estos relatos. Dentro de la economía ficcional del libro, el narrador está ausente durante el invierno y, cuando regresa, los campesinos le cuentan lo que ha ocurrido. Sin embargo, el propio Vittorini se dejó guiar en estos capítulos por algo más que la mera lógica ficcional. No tenía necesidad alguna de hacer este ajuste, pero aprovechó para llevar al núcleo del relato una especie de poema en prosa. Los Straub, por su parte, han radicalizado este desplazamiento al substituir el encadenamiento narrativo por esta selección de momentos sensibles privilegiados que hablan por sí solos o que deben mostrar directamente la fuerza sensible de eso de lo que se habla. De esta manera, han opuesto claramente una poética de la encarnación a una poética de la ficción.

Se ve muy bien la razón de este rechazo de la ficción. La ficción en el sentido tradicional del término, con su planteamiento, su nudo y su desenlace, está condenada a terminar siempre, bien o mal, pero en todo caso a terminar, a rechazar todo aquello de lo que nos habla en pasado, en el haber sido. Comparemos esta película con otra que aborda una historia similar de una comunidad: *La Cecilia* de Jean-Louis Comolli, en

la que asistimos al nacimiento, la vida y la muerte de una comunidad utópica en Brasil. En el cine de los Straub, nada empieza ni termina. Los bloques de encarnación están allí para siempre. Esta actitud con respecto de la ficción es también una elección política. *Obreros, campesinos* nos habla de una de estas comunidades que llamamos utópicas. Aunque la utopía, por definición, es aquello que está destinado a ceder ante lo real y a terminar mal. Y en el libro de Vittorini las cosas terminan como en la película de Comolli: la comunidad explota al entrar en contacto con el mundo exterior, con el mundo real, con la política y con la historia. Al final del libro, llegan unos cazadores y cuentan qué ocurre en la Italia de 1945: están la República, las elecciones, y a la gente le parecerá tal vez que eso es más interesante que sus historias de leche y de quesos... Los Straub, no obstante, rechazan este argumento político-poético. La suya es una comunidad que no tiene historia, sino momentos, y cada uno de estos momentos porta en sí la fuerza global de la comunidad. Se puede decir que esta película es un film comunista que presenta *momentos comunistas* cuyo real no se confronta en ningún momento a ningún otro real que sería su referente exterior. Hecho que hace que estos momentos sean para siempre.

Esta elección poética y política de presentar bloques sensibles en lugar del relato implica por supuesto una paradoja: en sí mismos, estos momentos sensibles no existen sino en tanto que son narrados mediante los relatos. Aunque puede que el término «relato» sea precisamente lo que debe ponerse en tela de juicio en esta película, ya que los cuerpos parlantes que nos presenta no son informadores que vienen a conectar lo desconocido con lo conocido. Pese a que hablan de lo que ha sido, la película no tiene en absoluto la forma de la investigación en la que se recompone el puzle. No son relatos de la comunidad, sino voces de comunistas, cuerpos que dan voz a la comunidad al dar voz a estas cosas dichas. Todo debe pasar por la fuerza de lo que se dice: la nieve y la helada, la línea de luz que surge del trabajo de la comunidad, los azotes de cinturón que

se propinan a Spine, el desertor, o la elaboración de la ricota. Todo debe pasar directamente por la palabra, y esta debe igualarse a la fuerza de estos momentos de comunidad. Pero este pasaje directo a la palabra no puede hacerse de la manera clásica, mediante la elección de la expresión apropiada que transmita la fuerza del sentimiento o de la sensación. Podríamos imaginar que las frases se dicen en un tono de ternura o de ira, de horror o de nostalgia, pero eso queda aquí descartado. El pasaje de lo sensible de la comunidad a lo sensible de la palabra no se realiza en la unidad de una expresión o de un sistema de signos, sino que se opera más bien mediante el desdoblamiento de la palabra. La palabra no expresa el contenido de sentimiento de lo que se dice; da cuenta de su fuerza sensible y lo hace desdoblándose.

En esta película, que es en esencia una película de palabra y que nos recuerda que el cine es también un arte de la palabra, esta es, en efecto, doble: una palabra lírica y una palabra dramática. La palabra lírica da fe de eso que podemos llamar el tono fundamental de la comunidad (una expresión de ecos heideggerianos, pero que se encuentran en la película). Por su parte, la palabra dramática o dialéctica da fe de un modo agonístico de la naturaleza esencial de la comunidad, a saber: de su carácter dividido. La palabra, en la economía poética de los Straub, es comunista en la medida en que aúna y opone al mismo tiempo estos dos registros poéticos: un registro lírico, que es la expresión de lo común en tanto común, y un registro dramático o dialéctico que es la expresión de lo común en tanto dividido o marcado por la división.

A primera vista, es este segundo aspecto el que parece imponerse. En esta película, tenemos la impresión de asistir a un argumento político bien conocido (al menos, para la generación de los Straub y la mía): la contradicción en el seno del pueblo. Esta contradicción cobra aquí tres figuras: en primer lugar, obreros y campesinos, es decir, el activismo obrero de la construcción, del cemento y de la electricidad contra la desobediencia rural a las leyes de la naturaleza; en segundo lugar

tenemos a las masas y las vanguardias: las masas que reaccionan frente a la cotidianidad de las necesidades y los sufrimientos, y las vanguardias que se ocupan del futuro de la comunidad; en tercer lugar, los hombres y mujeres: las mujeres reivindican su autonomía intelectual y sexual frente a o al lado de los hombres que las convierten bien en objetos de deseo, bien en espejos en los que admirar su propia imagen.

Muchas ficciones progresistas funcionan nutriéndose de episodios y afectos en el juego de estas tres contradicciones, a las cuales se añade a menudo una cuarta que opone el proletario al lumpenproletario o al marginal. Pero, ¿qué ocurre aquí? Por un lado, los Straub radicalizan el asunto. Se da una distribución tal de las voces, de los grupos y de las posturas que uno reconoce materialmente y sobre el terreno las contradicciones y sus términos: vemos primero el grupo de campesinos y el de obreros que se responden (sin mirarse), luego un grupo de dirigentes que responden a las masas desde un espacio separado y que a su vez se divide en dos grupos, marcados cada uno de ellos por la separación hombres/mujeres. Pero en esta dramatización visual de las cosas hay al mismo tiempo un distanciamiento con respecto a la ficción progresista que se aprovecha del afecto de la contradicción: en esta, la división se presenta a menudo como una desgracia de la historia, como una ausencia fatal de sincronía. Existe división porque los campesinos no están lo suficientemente avanzados —tecnológica e ideológicamente— para seguir la dinámica obrera o, en el sentido contrario, porque los obreros no están lo suficientemente avanzados políticamente como para reconocer el elemento positivo que encierra la prudencia campesina. La división es la desgracia fruto de que no todo el mundo avanza al mismo ritmo. Es una especie de retraso esencial.

Aquí, en cambio, la división es de principios: es lógica o axiomática. La división en el seno del pueblo no es un fenómeno accidental, un signo de inmadurez, una fatalidad de la historia. Sino que el sujeto-pueblo está como definido por la división, demostrado por ella.

Hay artistas y cineastas del pueblo que falta, según la fórmula de [Gilles] Deleuze. Un caso paradigmático es el de [Jean-Luc] Godard. En la obra de los Straub, el pueblo está presente, pero presente como algo que se divide, como algo que se demuestra manteniéndose en pie en la afirmación de su división, argumentando esta misma división. Hay, por supuesto, algo de la vieja fórmula dialéctica de «uno se divide en dos», pero aquí esto significa también, y cada vez con más fuerza, que el uno se demuestra por el dos. Este pueblo comunista que vive momentos comunistas se demuestra por su división. *Obreros, campesinos*, el título de la película, es al mismo tiempo el inicio de la tercera estrofa de *La Internacional*: «Obreros, campesinos, somos / el gran partido de los trabajadores». En la película, esta coma que separa a obreros y campesinos se convierte en una copresencia sobre la modalidad del conflicto, o en un conflicto sobre la modalidad de la copresencia. Es decir, que la división es una cuestión de afirmación lógica: no tenemos que lidiar con cuerpos que viven la contradicción, que la sufren, como en *La Cecilia*, sino con cuerpos que la argumentan. Lo hacen mediante un dispositivo dialéctico, materializado, que tiene un doble resorte. Cada grupo argumenta sus motivos de disputa con respecto al otro, o lo argumenta de manera interna (en el caso de los dos últimos), pero al mismo tiempo cada uno de ellos da fe de la realidad de la agrupación de la que habla Faccia Cattiva,³ la realidad del pueblo comunista. Da fe de ella frente a un tercero que Jean-Marie Straub y Danièle Huillet presentan como el cara a cara de las miradas al levantarse. En su texto, este tercero tiene cuatro nombres, todos ellos entre signos de interrogación: ¿el juez? ¿El investigador? ¿El espectador? ¿Dios? Podríamos añadir un quinto nombre: la historia en tanto instancia del espectador-juez-investigador-Dios que pronuncia que aquello fue, es decir, que está muerto, y que juzga que lo que murió merecía morir.

3 Se refiere a Ventura «Faccia Cattiva» [el feo o maligno], otro personaje de la película (N. del E.)

La línea de la mirada, que siempre pasa un poco por encima, se dirige al espectador, juez de la historia. Es así como poética y política concuerdan. Rechazar la ficción tradicional implica rechazar también este juicio de la historia e instaurar un contra-proceso. Los que hablan exponen juntos sus argumentos en contra de este «testigo» que pronuncia en nombre de la historia el juicio sobre lo que fue. Esta instancia imaginaria que dice que está muerto y que si está muerto es porque debía morir se ve aquí desafiada por la afirmación de un «fue, sostenemos que fue y, por tanto, que es». De ahí la importancia central del personaje de Carmela, que, articulando de manera exagerada, enumera la gente que se va y la gente que vuelve sin despegar nunca los ojos del texto o con la mirada ausente. Esta voz que lleva las cuentas es una especie de bajo obstinado de la película: una película que también lleva las cuentas, que las rectifica.

Así, el uno queda demostrado por el dos: juego de la afirmación continua que recuerda a aquel verso de la *Prosa para Des Esseintes* de [Stéphane] Mallarmé, que dice: «Fuimos dos, lo sostengo». Aun cuando en la película la lógica es muy distinta, hay algo que dice: «Estuvimos divididos y lo sostenemos». Es significativo que el personaje obrero que dice «No, no hay discordia» sea a quien vemos salir definitivamente de plano.

Pero la propia disputa tiende a cambiar de estatuto. El dispositivo de la discusión dialéctica tenía originalmente en la obra de los Straub una tonalidad brechtiana: tanto en *Lecciones de historia* [*Geschichtsunterricht*] como en otras películas inspiradas por la pedagogía brechtiana, la exposición de los argumentos tenía valor de ejercicio. El ejercicio dialéctico tenía un destinatario imaginario reconocible: el joven revolucionario que necesita ejercer sus aptitudes para apropiarse de las contradicciones de la palabra y así apropiarse de las contradicciones políticas y sociales. Es lo que sucede en películas como *Fortini/Perros* [*Fortini/Canì*] o en *De la nube a la resistencia* [*Dalla nube alla resistenza*].

En *Obreros, campesinos*, sin embargo, como ya ocurría en *iSicilia!*, el espectador al que se interpela no es un militante imaginario al que deba inscribirse en la dialéctica. Es más bien el escéptico, el juez que pronunció el veredicto de utopía sobre todo aquello, el punto de vista de la historia. Más que ser un ejercicio de formación del espíritu dialéctico, respecto de ese espectador, de ese juez, lo que hace la contradicción es dar pruebas de su existencia. Esta prueba, esta afirmación comunista planteada por la película pasa, como decía antes, por una relación entre dos fuerzas de la lengua: una palabra lírica y una palabra dramática: hay cuerpos que argumentan la división sobre la base de una afirmación común, de una fuerza común de la palabra.

Resulta evidente, en efecto, que la palabra común de los campesinos no es la *voz* de los campesinos. Este era ya el caso en el libro de Vittorini, que no presenta ningún rasgo de acentuación de un modo de hablar propio de un grupo concreto. Pero aquí la distribución coral de las disputas y la dicción del texto refuerzan esta afirmación de una propiedad común de la lengua. Los cuerpos nunca expresan el menor rasgo expresivo particular de los obreros, de las mujeres, etc. En ningún momento imitan con los ojos o los gestos eso que relata el texto o cuáles son sus sentimientos al respecto. Se trata de cuerpos portavoces; dan fe de lo que dice el texto y de la fuerza común de su escritura. La boca tiene allí una destacada importancia. Lo primero que vemos es el trabajo de la boca que articula cada sílaba, cada una de las palabras de la disputa. Es así como los campesinos articulan exageradamente y hacen resonar los apodosos y las injurias del clan adverso. Con todo, esta articulación debe, asimismo, lograr que cada una de las sílabas sea tan sensorial como los bloques de hielo, la ricota o el olor de las hogueras de laurel de los que hablan. A la tradicional mimética expresiva se opone una especie de equivalencia o de igualdad de intensidad. Se aprecia de manera particular en la viuda Biliotti o en Carmela: la boca debe hacer, cada vez, el esfuerzo de mantener la palabra a la altura de la experiencia, a la altura comunista de la

lengua. Para eso sirven, a mi juicio, estos ojos dirigidos tan a menudo a un cuaderno que no parecen en verdad leer.

Esto supone una intervención única en el texto, intervención que no consiste en añadir o eliminar palabras, sino en rectificarlo instaurando una disposición lírica. En efecto, Danièle Huillet ha hecho de la exposición continua en prosa de Vittorini un poema en verso libre o en versículos que debe resonar un poco como una traducción de Sófocles por [Friedrich] Hölderlin o de Esquilo por [Paul] Claudel. En ese caso es necesario que la voz se adapte a las exigencias del poema: exigencia de reactivación perpetua de la voz, de adhesión a cada palabra, de igualdad entre intensidad de la experiencia dicha e intensidad verbal. La disposición en versículos crea numerosas cesuras en las frases fruto del rechazo del verso, o bien cesuras en medio del propio verso. Dichas cesuras pueden ser muy vistosas, como cuando la viuda Biliotti responde a las acusaciones que los obreros dirigen a los campesinos («e Fischio venne urlando / che noi contadini / avevamo in testa / di fare la strage degli innocenti [Y Ficchio vino gritando / que a nosotros los campesinos / se nos había metido en la cabeza / hacer la matanza de los inocentes]»), o cuando Elvira, en nombre de las «desertoras», evoca esas cocinas blancas que ella nunca ha conocido («di cucine bianche / in cui mai siamo entrate [Cocinas blancas / en las que nunca hemos entrado]»). A todo ello se añade la fuerza del discurso indirecto, en el que cada elemento de la frase se torna afirmación autónoma: se da una autonomización de cada intensidad, una relación constante entre palabra dramática y palabra lírica, entre palabra que debate y palabra intensiva, igual, común.

Es interesante confrontar este uso de la palabra con otros dos. Se opone, en primer lugar, a la tradición representativa clásica en la que los lenguajes se asignan de acuerdo con la dignidad de los personajes, en las que el lenguaje elevado corresponde al personaje educado y el lenguaje llano, al personaje vulgar. Pero también se opone a la contradicción que opone a esta jerarquía un modelo cultural (cultura popular

versus lenguaje elevado), o que opone las artes del hacer o del vivir, que tienen una connotación popular, a las artes del lenguaje, connotadas como dominantes. En el caso que nos ocupa, semejante oposición es insostenible. La disputa de los dominados se expresa en una misma lengua, en una lengua igual. Y las habilidades del pueblo no se expresan en un idioma popular, sino en la lengua de la poesía. Si en estos relatos Vittorini hacía de Virgilio, los Straub van todavía más lejos. Su método desbarata la oposición entre las artes de la lengua supuestamente nobles y las artes supuestamente populares del *savoir-faire* y el saber vivir. Aquí se produce un cortocircuito que relaciona inmediatamente las artes de vivir populares y el gran arte de palabra. Tanto es así que la voz más de «tragedia clásica» se concede a la viuda Biliotti, es decir, al personaje más connotado (mujer/campesina) como perteneciente al mundo de los dominados.

Al seguir esta tensión de la palabra, la curva de la película parte de situaciones de disputa para dirigirse cada vez más hacia afirmaciones de plenitud sensible compartida, lo cual culmina en la evocación de la fabricación de la ricota, de la comunidad de disfrute que supone, que es también el disfrute de la comunidad a la que da lugar (véase la intensidad de los relatos que nos hablan del fuego, de los laureles, de compartir). Esto entraña el paso de una tonalidad dramática a una tonalidad lírica, de la disputa brechtiana al idilio virgiliano en torno a la ricota y al laurel. Este paso se hace principalmente a través de la relación de equivalencia que se construye entre dos elementos en apariencia opuestos: la habilidad campesina para elaborar quesos y la capacidad de la vida para expresarse en un lenguaje noble. Entre la ricota, el reparto de la misma y la palabra elocuente, la película establece la misma relación que se da en la cantata de Bach que abre y cierra el film entre el *presto* de las cuerdas, el ruido de las asonancias y la fuerza de las palabras: «Es schallet kräftig fort und fort / Ein höchst erwünscht Verheißungswort: / Wer glaubt, soll selig werden [Y cada vez más poderosas resuenan / las palabras de la ansiada promesa: / el que crea será salvado]».

Entre la intensidad de la palabra y la intensidad de la experiencia comunista que esta relata, la película busca un acuerdo idéntico a aquel que vincula la fuerza de la música de Bach a la fuerza de la promesa expresada por la cantata. La aptitud igual para la elaboración de la ricota y para la gran palabra poética renueva una experiencia ya vivida en el episodio entre madre e hijo de *iSicilia!* Frente al hijo-investigador-inquisidor, la palabra de la madre afirmaba una equivalencia entre una habilidad (la preparación de un pescado a la parrilla), una afirmación de libertad sexual y una dignidad de la palabra: había una intensidad y una amplitud cada vez más fuerte de la palabra de la madre en el momento en el que le revelaba al hijo cómo había engañado a su padre. Se construía una equivalencia entre la majestad de la palabra, un orgullo de la posesión del propio cuerpo y la glorificación del abuelo socialista a la cabeza de la cabalgata de San José: equivalencia entre un arte popular del cuerpo y los recursos más elevados del idioma.

De la misma manera, *Obreros, campesinos* pasa del juego dialéctico a una afirmación directa, a una potencia lírica directa del comunismo: afirmación de un orgullo popular, de una palabra satisfecha de sí misma en la que viene a igualarse la audacia política de decidir el orden del mundo y de la historia, y el saber hacer de las cosas elementales. Aun a riesgo de que la reunión de estos dos elementos cobre un aspecto poco menos que sacramental, porque, en efecto, el hecho de preparar, compartir y degustar la ricota adquiere el carácter de una eucaristía del pueblo.

Habría que hablar, a este respecto, de la dimensión mitológica de la película. Una vez más, se trata antes que nada de una cuestión sensorial. Todo empieza por el entorno: este bosque con la hondonada en la que se enfrentan obreros y campesinos, el lindero en el que se destripa el grupo de los «dirigentes»; el sol, al que el último trío se expone al descubierto, y que va desplazándose sin cesar por la hondonada iluminando un hombro; un personaje, haciendo que su brillo coincida con el de una voz, antes de deslizarse a un lado e iluminar hierbas salvajes, hierbas

muertas, rocas o musgo. Nuestra atención se divide entre las cosas que dicen los labios de quien habla y estos efectos lumínicos que tienen lugar en su cuello o sobre las hojas muertas. Están todos esos ruidos que no cesan de mezclarse con las palabras o de llenar los silencios: trino de pájaros, zumbidos de insectos, canto del gallo a lo lejos, etc. He ahí lo que asombra siempre en las películas de los Straub: empiezan un poco como muchos otros filmes, con pajaritos y murmullos de agua. Pero en las películas al uso no se trata sino de crear la atmósfera de euforia que debe dirigir la visión del film: en suma, una *captatio benevolentiae* sensible. En el caso de los Straub, en cambio, todo eso sigue, no se detiene en ningún momento. La naturaleza, efectivamente, es cualquier cosa menos un repertorio de efectos euforizantes. Es una potencia física, metafísica y mitológica. En el caso que nos ocupa, es tres cosas al mismo tiempo: es el objeto del debate (¿hasta dónde se la puede perturbar para instituir un orden humano mejor?); es el árbitro, invocado por las partes; y es, para nosotros, que vemos cómo la luz se desplaza y cómo se repite el canto de los pájaros, ajenos a quienes hablan y a sus necesidades expresivas, la fuerza muda, indiferente al debate.

La letra de la cantata habla de una «luz inconcebible». Se trata de la luz de Dios y de la gracia. Pero la película nos propone una traducción más literal: la luz inconcebible es la que no depende del concepto, la que hace su trabajo ajena a cuanto se piensa y dice, y que sigue iluminando aquí y allá, igual que el agua fluye y los pájaros cantan. La naturaleza es aquello que no cesa, pero también eso que borra incesantemente las huellas. Por un lado, es la potencia de lo no humano que se burla de lo que se hace y dice. Y eso se refleja, en la película, en la ambigüedad de sus manifestaciones: cuando oímos el canto lejano de un gallo, justo en el momento en que alguien evoca a los desertores, podemos pensar que se trata de un símbolo de escarnio o de traición. Pero, de hecho, ese canto forma parte de un *continuum*, de una continuidad de la naturaleza que se burla de lo que se dice y de lo que puede simbolizarse en el canto de gallo.

Tenemos, pues, por un lado, una naturaleza indiferente, pero también una naturaleza-desafío: de eso trata el debate de obreros y campesinos, de cómo se puede ser audaz con respecto a ella. Está la audacia de los hijos del fuego, de los constructores mecánicos y de los electricistas que, como la naturaleza, también querrían no detenerse jamás. Frente a ellos están las reservas de los hombres de la tierra, los campesinos, que quieren que la vida de la comunidad esté en armonía con los ritmos del reposo y de la actividad de la tierra. El conflicto que existe en el seno del pueblo se convierte entonces en un conflicto de los elementos, en una disputa mitológica del fuego y la tierra. Detrás del texto de Vittorini encontramos una dramaturgia de la soberbia de los hombres que quisieron arrancarle los secretos y la fuerza a la naturaleza, obligarla a estar toda ella en acción, toda ella a su disposición. Oímos otros textos de los que los Straub se habían ya ocupado en anteriores ocasiones: *Diálogos con Leucó*, donde el comunista [Cesare] Pavese abordaba la historia al revés y reinstauraba el peso del mito, de lo inhumano; dramas del *Empédocles* de Hölderlin, del desafío de Edipo al dios solar o de la complicidad de Antígona con las divinidades del inframundo. Al evocar a Hölderlin, podría evocarse a [Martin] Heidegger, su lector privilegiado. No sé qué relación tienen los Straub con él, pero me impresiona la manera en que su dramaturgia tiende a recodificar el esquema dialéctico marxista en un juego de oposiciones de cuño heideggeriano: es lo que traduce la disposición misma de los lugares: claros de «lo abierto» en los que acampan los jefes y retiro de la hondonada en la que se encuentran las masas. Como en Heidegger, la realidad de los conflictos se puede traducir en una guerra metafísica de los elementos que desemboca en una postura de firme defensa de la tierra.

Historia de salvación en uno y otro caso. La diferencia es que, en Heidegger, solo un Dios puede salvarnos. En el caso de los Straub, se instaure un juego más complejo en torno a la cantata y a la palabra de la promesa. A la promesa divina siguen oponiendo una promesa humana y una promesa que ya se ha realizado. No hay que decir, como en la cantata,

que quien crea *será* salvado. Hay que decir: el que cree *está* salvado. Está salvado en la eternidad de un aquí y ahora de la experiencia sostenida, devenida palabra de vida. El movimiento de la película nos conduce así del proceso a una nueva eucaristía, a la afirmación de una salvación que ya está allí y cuya potencia se afirma, en el crescendo final, al pasar de la evocación de las hogueras de laurel a esa gran panorámica ascensional que nos deja en la apertura elementos reconciliados y de un comunismo elevado a una dimensión de eternidad.

Santos Zunzunegui



EL CANTO DE LA NATURALEZA

DE LA NATURALEZA AL MITO: LA CUESTIÓN DEL PAISAJE EN EL CINE DE STRAUB-HUILLET

En el marco de un coloquio celebrado en Marsella el 16 de febrero del 2004 —seguido de una proyección de dos filmes de Jean-Marie Straub y Danièle Huillet (*De la nube a la resistencia* [*Dalla nube a la resistenza*] y *Obreros, campesinos* [*Operai, contadini*])— Jacques Rancière,¹ habló sobre la evolución del cine de la pareja, destacando la existencia, en un momento dado, de una «fractura» (un «punto de giro», «un cambio de dispositivo») en su obra, a través de un doble movimiento:

- Desde un dispositivo didáctico (Bertolt Brecht, nunca abandonado, de hecho) a un dispositivo lírico (Friedrich Hölderlin).
- Desde un comunismo «socialista» hacia un comunismo utópico, «campesino, ecológico».

Partiendo de esta idea quisiera explorar la manera en que estos dos «cambios» se reflejan en la aproximación de Straub-Huillet a la naturaleza, al paisaje. Se trataría, por tanto, de añadir un tercer punto de inflexión, complementario de los anteriores, en el sentido de que, para una correcta comprensión de la evolución de la obra de estos cineastas, es necesario tener en cuenta las modificaciones que se dan en relación con la manera de considerar y filmar la naturaleza, es decir, de «construir el paisaje» en sus filmes. De manera rápida, este cambio puede resumirse

1 Philippe Lafosse, *L'étrange cas de madame Huillet et monsieur Straub*, Toulouse/Yvry-sur-Seine, Ombres/À propos, 2007, pp. 142-145.

en que es posible constatar una evolución del cine de los Straub desde el territorio de la Historia (el «paisaje» en tanto que lugar que conserva la memoria de la historia y los acontecimientos pasados) hasta el Mito (la «naturaleza» concebida no solo como reserva de un pasado mítico sino como *esperanza* para el futuro).²

Jacques Rancière sitúa el punto de inflexión en *De la nube a la resistencia* («el film del cambio», 1979, con el primer encuentro de los Straub y Cesare Pavese). Pero se puede afirmar que no existe un film de ruptura concebido como tal (al menos en la aproximación «paisajista») sino que la idea de la naturaleza, concebida como «reserva mítica», está presente (aunque de una manera indirecta) desde las primeras obras de la pareja.

Precisamente, en el sentido de «recolocar al hombre en la naturaleza» y apuntando ya hacia el mito, encontramos algunos ejemplos notables en la temprana y fundamental *Crónica de Anna Magdalena Bach* [*Chronik der Anna Magdalena Bach* (1968)]. Véase, sin ir más lejos, el plano n.º 43 que prolonga el coro inicial de la *Pasión según San Mateo* de Johann Sebastian Bach: «plano del mar: salida del sol sobre el mar (el mar del Este, cerca de Lübeck. Silencio)». De hecho, sobre la imagen se escucha el apagarse de los acordes postreros del coro que abre la *Pasión según San Mateo*.

Lo mismo sucede con los planos n.ºs 60 y 61 («plano del mar: una ola que se deshace, otra ola. El final del coral —coral final del *Oratorio de la Ascensión*— resuena todavía, luego silencio»);³

Pero de manera muy especial hay que destacar el último plano del film (n.º 113) en el que «la cámara se acerca a Bach haciendo

2 Para ser preciso hay que subrayar que no pienso en una oposición ontológica entre «paisaje» y «naturaleza», siendo esta última previa al primero, sino que nos encontramos, en ambos casos, frente a «formas del paisaje». Por tanto, «naturaleza» quiere decir «efecto de sentido de la naturaleza» [esta idea está desarrollada en Santos Zunzunegui, «Las formas del paisaje. Para una cartografía de la foto de paisaje», en *Paisajes de la forma. Ejercicios de análisis de la imagen*, Madrid, Cátedra, 1994, pp. 141-172].

3 Todas las descripciones de planos provienen de las ediciones de los guiones de las películas. En este caso Danièle Huillet/Jean-Marie Straub, *Chronique d'Anna Magdalena Bach*, Toulouse, Ombres, 1966.



Crónica de Anna Magdalena Bach (1968), de izquierda a derecha y de arriba abajo:
planos 42, 43, 60, 61, 113 a, 113 b

una panorámica para encuadrarle casi de frente en un plano cercano; fuera el viento agita las hojas». En esta descripción se puede oír el eco de las palabras apócrifas de Georges Méliès cuando respondía a la pregunta de cuál de los filmes proyectados en la primera sesión Lumière del Grand Café de París le había impresionado de manera especial. El futuro cineasta destacaba *Le repas de bébé* [*La comida del bebé*], ya que en esta película se podía «ver el viento» en el trance de mover las hojas de los árboles tras los personajes del primer plano.⁴

Pero para comprender bien los objetivos y el alcance del cine de los Straub es imprescindible hacer un pequeño rodeo para referirse a su concepción del rodaje y a su manera de abordar las relaciones de sus imágenes con el profilmico. Relaciones que terminan por desembocar en lo que Rancière ha denominado el «materialismo radical de la puesta en escena».

Ya en un temprano texto de 1966,⁵ Jean-Marie Straub ponía los puntos sobre las íes hablando de lo que denominaba «el plano bioscópico»:

En el curso de un film, el *flashback* no existe: se pasa siempre (lo mismo da que suceda en el interior de una «secuencia» o que se trate de pasar de una «secuencia» a otra) con o sin fundido, de un plano *bioscópico* a otro plano bioscópico; es decir, de un bloque de puro presente condensado a otro bloque de puro presente condensado. Efímero (la muerte trabajando, como dijo aquel).

Por tanto, se rechaza la idea misma del *flashback* y, sobre todo, se concibe el plano cinematográfico como la unión indisoluble («puro presente condensado») entre imagen y sonido: cada imagen lleva su sonido con ella. Para los Straub no existe imagen sin sonido. De ahí se deduce su fidelidad

4 Un relato de la escena se encuentra en Jacques Aumont, *L'oeil interminable. Cinéma et peinture*, París, Librairie Séguier, 1989, pp. 23-24.

5 «Questions aux cinéastes», *Cahiers du Cinéma* n.º 185, diciembre de 1966, p. 123.



La Antígona de Sófocles, según la traducción de Hölderlin adaptada para la escena por Brecht 1948 (1992)



Lecciones de historia (1972)

al sonido directo, el respeto hacia el sonido de la naturaleza y de las cosas, la fidelidad a lo real. Por consiguiente, se está por un «cine del tiempo» en oposición a un «cine del acontecimiento». Un cine del presente puro.

Danièle Huillet expresó esta idea relacionándola con el hecho de filmar la naturaleza: «no se dan órdenes a la naturaleza, se puede jugar con ella y elegir lo que nos da».⁶ Esta ética del respeto a la naturaleza

6 Hélène Raymond, «Straub & Huillet. Entretien à l'occasion de la sortie du *Retour du fils prodigue-Humiliés*», abril de 2003», en *fluctuat.net* (última consulta el 10/03/2005).

proporciona ejemplos extraordinarios en un film como *Antígona* [*Antigone* (1992)]. Por traer a colación solo uno: los cineastas mantienen varios planos en el montaje, en los que el paso de una nube que no se ve «oscurece» una imagen.

Respecto al paisaje, en toda la primera parte de su obra, Straub-Huillet han trabajado siempre no solo para «apropiarse de los paisajes antes de filmarlos»⁷ (no se puede filmar un paisaje que no se conoce bien, siempre se trata de *lugares*, no de *decorados*), sino, sobre todo, para ubicarse frente al paisaje con la actitud, descrita por Jean Narboni,⁸ de un «topógrafo, geógrafo, constructor de mapas, geómetra, técnico de levantamientos de terreno».

Se puede apreciar este método en el trabajo sobre el paisaje en filmes como *Lecciones de historia* [*Geschichtsunterricht* (1972)] y *Fortini/Perros* [*Fortini/Canì*]. En el primero, en los tres grandes *travellings* desde el coche del joven que indaga sobre «los negocios del señor Julio César» y que recorren el espacio de la Roma Imperial⁹ Lo mismo sucede con el pequeño torrente que se desliza por el monte Gruppo en Bolzano. Movimientos de cámara que describen, en presente histórico, el espacio en el que, durante siglos, se levantó y consolidó el poder económico romano.

Lo mismo ocurre en las grandes panorámicas (de más de 360 grados) de *Fortini/Perros*.¹⁰ La cámara insiste en filmar toda una serie de espacios habitados por los asesinatos colectivos perpetrados por

7 *Rencontres avec Jean-Marie Straub et Danièle Huillet*, Beaux-Arts de Paris/École Supérieure des Beaux-Arts du Mans, 2008, p. 18.

8 Jean Narboni, «Là», *Cahiers du Cinéma*, n.º 275, abril de 1977, p. 9. Reeditado con el título «L'énorme présence des morts» en Franco Fortini *Les Chiens du Sinaï* / J.-M. Straub, D. Huillet, *Fortini/Canì*, Cahiers du Cinéma /Albatros, 1979, pp. 147-159. (trad. cast., «La enorme presencia de los muertos», en el presente volumen pp. 43-53).

9 De via Garibaldi a viale Trastevere, del vicolo dei Baulari al Largo Tassoni, del vicolo della Frusta a via de Porta Settimiana.

10 Sobre Sant'Anna di Stazzema, San Terenzo-Bardine-Valla, Vinca, Pian delle Fioba, San Leonardo / Fosse del Frigido, Bergiola; y con los planos filmados en la Piazza Mentana de Florencia.



Fortini/Perros (1976)



Toda revolución es una tirada de dados (1977)

los nazis en la primera mitad de la década de 1940 o por la exclusión inmemorial de los judíos.¹¹

Encontramos idéntico procedimiento en las panorámicas sobre el muro de los Federados en el cementerio parisino del Père Lachaise en *Toda revolución es una tirada de dados* [*Toute révolution est un coup de dés* (1977)], donde la lectura del poema de Stéphane Mallarmé resuena sobre la tierra que contiene los cuerpos de los comuneros fusilados, o en la obertura de *Los ojos no quieren cerrarse todo el tiempo o Tal vez un día Roma se permita elegir a su vez* (*Otón*) [*Les yeux ne veulent pas en tout temps se fermer ou Peut-être qu'un jour Rome se permettra de choisir à son tour*], más conocido como *Othon* (1970), con la imagen de la gruta en la que, durante la Segunda Guerra Mundial, los partisanos escondían sus armas. La misma idea se declina en el *travelling* circular en la parisina plaza de la Bastilla que abre *Demasiado pronto, demasiado tarde* [*Trop tôt, trop tard* (1981)]. En todos los casos se filman lugares en los que, como titulaba Jean Narboni, se hace patente «la enorme presencia de los muertos».

Nos encontramos en estos filmes con una concepción del *paisaje como lugar de estratos geológicos*. El paisaje entendido como el lugar en el que permanecen las huellas de la historia. En este contexto, el cineasta es el que sabe que *nada habrá tenido lugar sino el lugar*. Desde este punto de vista, el encuentro del cine de Straub-Huillet con Stéphane Mallarmé era inevitable.

11 Narboni hablando de *Fortini/Perros*: «las películas de Straub: un flujo de palabras que tropiezan con piedras [...] Nada lo señala mejor que este agujero enorme en el discurso marcado por la secuencia de los Alpes Apuanos, en la que la cámara no termina nunca de fijar los paisajes apenas perturbados por el ruido lejano de motores o por los gritos de algún que otro niño, en la que la cámara no para nunca de ofrecer panorámicas de las *canteras de mármol* [...] De lo que se trata es de fabricar películas discretas y morales, como “estas pequeñas obras de verdad, hechas de sílex o de diamante” de las que habla Fortini en el último plano» (véase pp. 43-53 del presente volumen). Por mi parte añadiría que en estos filmes se trabaja más el *monumento* que el *documento*, aunque, por supuesto, el primero se construya sobre el segundo.

Gilles Deleuze expone las ideas de Narboni así:

La historia es inseparable de la tierra, la lucha de clases está bajo tierra y, si se quiere captar un acontecimiento, no hay que mostrarlo, no hay que pasar a lo largo del acontecimiento sino hundirse en él, pasar por todas las capas geológicas que son su historia interior (y no solo un pasado más o menos lejano).¹²

Mejor aún lo expresan las palabras del propio Jean-Marie Straub:

Brecht define el realismo así. Él dice *herauszugraben...*, extraer de la tierra, desenterrar la verdad bajo el depósito, bajo el sedimento de lo que parece obvio y de las generalidades, y que hay que partir siempre de lo particular para llegar a lo general y no a la inversa [...] En esto consiste el arte de los realistas... *Die Wahrheit herauszugraben...* Desenterrar la verdad bajo el depósito, bajo el sedimento... *Schutt*, es tanto el estercolero como el sedimento terrestre. El sedimento de lo que parece evidente... *selbstverständlich*, todo aquello de lo que se dice «¡Ah, esto es comprensible!».¹³

Justamente por eso, para los Straub la idea misma de «panfleto» (en su última película juntos antes de la muerte de Huillet) se concibe como una meditación sobre los lugares de la tragedia. En el año 2005 el programa cultural *Fuori orario* de la cadena pública de televisión italiana RAI 3 propuso, con motivo del centenario del nacimiento de Roberto Rossellini, a una serie de reputados cineastas,¹⁴ que realizaran un pequeño film de entre siete segundos y siete minutos en el que imaginaran «un momento en la vida o en la muerte» de Irene, el personaje encarnado por Ingrid Bergman en *Europa 51* (1952).

Que de entre todos los cineastas contactados, solo Straub y Huillet respondieran positivamente, dice no poco de la situación del arte

12 Gilles Deleuze, *La imagen-tiempo. Estudios sobre el cine 2*, Barcelona, Paidós, 1987, p. 336.

13 Philippe Lafosse, op. cit., p. 124.

14 Entre los que se encontraban Manoel de Oliveira, David Lynch y Hou Hsiao-Hsien.

cinematográfico, tantas veces prisionero de su ensimismamiento. Nada de esto tiene que ver con los Straub que realizaron una pequeña obra, *Europa 2005-27 de octubre* [*Europa 2005-27 Octobre* (2006)], que se adscribe, de manera abierta, al género del panfleto puro y duro, siempre mirado con desconfianza por los mandarines de la cultura.

Como es bien sabido el film de Rossellini relata la historia de una mujer acomodada que, tras el suicidio de su hijo (del que se culpa), comienza un viaje al encuentro de los *otros*. Acabará en un hospital psiquiátrico, internada por las fuerzas vivas de esa burguesía (marido, sacerdote, médico) a la que ha renunciado, acompañada solo por la impotencia de las pobres gentes a las que ha intentado ayudar.

¿Cómo trasponer el discurso rosselliniano a la altura del inicio del siglo XXI? La respuesta de los Straub es inequívoca y *Europa* sintetiza la radicalidad en lo político y en lo estético de su cine. Además ofrece un modelo reducido, aunque tardío, de su «primera manera» de tratar el tema del paisaje que es recuperada por los cineastas para abordar mejor las necesidades concretas del producto planteado. Rodado en el lugar preciso (los Straub son los cineastas por excelencia del *lugar*) donde se electrocutaron dos jóvenes de origen magrebí perseguidos por la policía (origen de los disturbios que sacudieron Francia en el otoño del 2005). El film se compone (en sus breves diez minutos de duración) de dos panorámicas que recorren los alrededores de la subestación eléctrica donde tuvieron lugar las muertes, repetidas cinco veces con ligeras variaciones de longitud y sonido. Al final de las panorámicas los cineastas superponen sobre la imagen la doble leyenda: «chambre à gaz / chaise électrique [cámara de gas / silla eléctrica]». Leyendas que doblan a las que la compañía eléctrica, propietaria de la subestación, había colocado a la manera de juveniles grafitis, tras los dramáticos acontecimientos con sus tardías advertencias: «STOP! Ne risque pas ta vie [Stop! No pongas en peligro tu vida]» y «STOP, L'électricité c'est plus forte que toi [Stop, la electricidad es más fuerte que tú]».



Europa 2005-27 de octubre (2006)

Pocas veces como en este breve vídeo (este film es el primero con tecnología digital) en el que no comparece figura humana ninguna (oímos el ruido omnipresente del ambiente: circulación, ladridos, cantos de pájaros, el murmullo del viento en los árboles), ha podido percibirse la dimensión *monumental* de la obra de los Straub. Como era de esperar, el panfleto adopta una dimensión nueva, hasta el punto de que acaba transformándose en *lápida funeraria*, de la misma forma que el gesto inmediato de dolor se cambia por el peso enfriado del monumento

celebratorio. Así se afirma, sin género de duda, que la historia es algo que se filma en presente.

Al mismo tiempo se puede constatar la existencia, a lo largo de los años, de un lento caminar que conduce el cine de los Straub hasta el umbral de los cambios detectados por Rancière señalados al inicio de este texto. Y si, quizás, el detonador de estos cambios fuese el encuentro de los cineastas con la obra de Cesare Pavese (*De la nube a la resistencia* 1979), la maduración de los mismos y el creciente rol otorgado en su obra a la naturaleza se hace especialmente visible a partir del comienzo de la década de 1980.

De hecho, se detecta una preocupación cada vez mayor por el tema de la naturaleza que puede verse en las imágenes de sus películas y que Jean-Marie Straub resume, en 1983, en tres hechos:

- La desaparición de los campesinos del mundo actual, barridos por lo que vulgarmente se conoce con el nombre de «progreso».
- El reconocimiento de una cita de Rosa Luxemburgo (que se encuentra en una de sus cartas a Sonja Liebknecht) que marca el giro «ecologista» de las posiciones revolucionarias: «me importa poco el canto destinado a los hombres, pero la desaparición silenciosa e incesante de estas pequeñas criaturas sin defensa me apena tanto que me pongo a llorar». Straub parafraseaba esta cita poniendo el acento en que «el futuro de los insectos no es menos importante para la revolución».
- El recuerdo del reproche de David W. Griffith a un cierto cine: «lo que le falta al cine moderno es el viento en los árboles». No es difícil relacionar esta afirmación con la anécdota apócrifa de Méliès citada anteriormente.

En 1987 con *La muerte de Empédocles o Cuando el verde de la tierra brille de nuevo para vosotros* [*Der Tod des Empedokles oder: Wenn dann der Erde Grün von neuem euch erglänzt*], se inaugura la serie de *films-Hölderlin*,



Cézanne (1990)



Antígona (1992)

autor que Rancière vincula con la aparición del «dispositivo lírico». Serie que será seguida, de inmediato, por *Pecado negro* [*Schwarze Sünde* (1989)] y en la que puede incluirse también *La Antígona de Sófocles según la traducción de Hölderlin adaptada para la escena por Brecht 1948* [*Die Antigone des Sophokles nach der Hölderlinschen Übertragung für die Bühne bearbeitet von Brecht 1948* (1992)]. Precisamente, justo después de este último film, irrumpirá en la obra de los Straub la figura de Cézanne que no solo será la base, hasta el momento, de dos de sus películas (*Cézanne*, 1990; *Una visita al Louvre* [*Une visite au Louvre*], 2003); sino que jugará un rol decisivo en todo el futuro de su cine, convirtiéndose en un auténtico maestro. Si Cézanne pintaba una y mil veces «su montaña» (la Sainte-Victoire), los Straub no cejan de trabajar en nuevos montajes de su filmes. Además, realizan, a la manera de los pintores artesanos, pequeñas piezas (sus «dibujos», sus «esbozos») con fragmentos de películas en las que usan tomas no utilizadas previamente; estos pequeños objetos artísticos se denominan «bagatelas».

No se puede pasar por alto que en el inicio de *Cézanne* (1990) puede verse la Sainte-Victoire filmada desde el mismo punto de vista que Cézanne. Pero hoy, la montaña aparece tras una cortina de bloques de

viviendas sociales de Aix-en-Provence. Es decir, el *mito* parece ser ocultado por la *Historia* (triste historia de destrucción). La «naturaleza» se ve ocultada por el «paisaje (des)humanizado»: «estas piedras que eran de fuego» (en la famosa visión que Cézanne tenía de la naturaleza y su pasado ancestral) se han convertido, hoy, en puros bloques de hormigón.

Apenas dos años después nos encontraremos con un problema idéntico cuando los Straub filmen, en el teatro griego de Segesta (Sicilia), esa versión de Antígona que reúne a Sófocles, Hölderlin y Brecht. Baste aludir al plano en el que vemos a Creonte y tras él se despliega la «serpiente» de la moderna autopista que «infecta» el espacio mítico.

Además, en *Cézanne* los Straub insertan un largo fragmento rodado en 1988 de *La muerte de Empédocles* («¿dónde y cuándo el verde de la tierra brillará de nuevo para nosotros?») y lo colocan entre dos imágenes de la Sainte-Victoire. ¿Por qué? Esta es la respuesta de Jean-Marie Straub:

¿Por qué Hölderlin? Es muy sencillo. Cézanne había frecuentado un liceo en el que todavía le enseñaban determinadas cosas. En otras cosas, él sabía de memoria poemas de Horacio en latín; había leído *De rerum natura* del señor Lucrecio y se sabía, también, fragmentos enteros de memoria. Los retomaba cuando tenía problemas y tenía necesidad de descansar o de excitar un poco el cerebro. Es lo que se llama una cosmogonía. Para responder a Cézanne que decía: «¿Quién pintará nunca la luz, la historia de la tierra y de los rayos del sol... Quién lo contará?», nos dijimos: «hay quién lo ha hecho», y en lugar de escoger a Lucrecio, elegimos un predecesor en la historia de las cosmogonías. Habríamos podido elegir Heráclito pero como ya habíamos hecho un film sobre Empédocles elegimos Empédocles. Era una manera de establecer un diálogo con Cézanne, como en una carta abierta: le respondíamos: «He aquí uno que lo ha hecho».¹⁵

15 *Rencontres avec Jean-Marie Straub et Danièle Huillet*, op. cit., pp. 34-35.



La muerte de Empédocles (1986), plano n.º 127

Es el momento de retornar a *La muerte de Empédocles* para señalar que en este film identificamos lo que denominaré un «plano emblema», ese plano que, Hölderlin mediante, arrojará una nueva luz sobre la relación de los cineastas con el paisaje y la naturaleza. Se trata de un largo plano (n.º 127: «la tierra y los árboles, las pendientes del Etna, el cielo y las nubes»)¹⁶ de más de cinco minutos de duración que pertenece al segundo acto, escena IV de la tragedia y en el que Empédocles, acompañado por su discípulo Pausanias, discute con Critias, Hermócrates y un grupo de ciudadanos de Agrigento rechazando su oferta de convertirse en rey. En este «canto a la naturaleza»,

16 Friedrich Hölderlin, *La mort d'Empédocle* [Texte établi et traduit pour leur film par Danièle Huillet et Jean-Marie Straub], Toulouse, Ombres, 1989, p. 137 (trad. cast. del autor).

en este *einsam lied*, Hölderlin (y, con él, Straub y Huillet) proponen al espectador compartir una nueva manera de vivir en comunión con un mundo en el que «el verdor de la tierra resplandecerá de nuevo para vosotros».

Sobre las imágenes resuena la voz de Empédocles:

Lo que heredasteis, lo que adquiristeis, / lo que oísteis y aprendisteis de boca de vuestros padres, / las leyes y los usos, los nombres de los antiguos dioses, / olvidadlo con coraje, y como recién nacidos, / alzad los ojos a la divina naturaleza. / Luego, cuando el espíritu se inflame con la luz / del cielo y un dulce soplo de vida os impregne / el pecho, como si fuese la primera vez, / y llenos de dorados frutos murmuren los bosques / y las fuentes de las rocas; cuando la vida / del mundo, su espíritu de paz, os prenda / y, como una nana sagrada, os meza el alma, / entonces, desde la delicia de una bella aurora, / resplandecerá de nuevo para vosotros el verdor de la tierra; / y los montes y los mares y las nubes y los astros, / las fuerzas nobles, como hermanas heroicas / comparecerán ante vuestros ojos, y el pecho / os palpitará como a los armígeros, deseoso de hazañas / y de un mundo hermoso y vuestro; entonces tendeos / las manos de nuevo, daos la palabra y compartid / los bienes; oh, amados míos, compartid hechos y gloria / como fieles Dioscuros; que sea cada uno / igual a todos: que, como sobre pilares esbeltos / descansa la nueva vida en normas justas / y que la luz sancione vuestra alianza [...]¹⁷

Dos años después los cineastas volverán a Sicilia, a las laderas del Etna, para rodar un nuevo film tomando como punto de partida la tercera versión de la tragedia inacabada de Hölderlin con el título de *Pecado negro* [*Schwarze Sünde* (1988)]. Encontramos en esta película unos de los más bellos momentos de toda la obra del cine de Straub-Huillet: se trata de la puesta en escena de la cuarta escena del primer acto en la que toma la palabra el coro, aquí encarnado por Danièle Huillet. Tres planos (n.^{os} 30, 31 y 32) sobre los que resuenan no solo las palabras de Hölderlin, sino

17 Friedrich Hölderlin, *Empédocles*, Madrid, Hiperión, 1997, pp. 171-173 (trad. de Anacleto Ferrer).



Pecado negro (1988), de izquierda a derecha y de arriba abajo: planos 30 a, 30 b, 31, 32

también un fragmento («La difícil decisión») del último movimiento del Cuarteto de cuerda n.º 16 en Fa mayor, Op. 135 de Ludwig van Beethoven en la versión magnífica del Cuarteto Busch. En el primero de los planos aludidos vemos a «una mujer (sentada en la misma tierra sobre la que antes estuvo Empédocles)».¹⁸ Tras unos instantes de silencio, se escuchan

18 Friedrich Hölderlin, *Empédocle sur l'Etna* [text de la troisième édition de *La mort d'Empédocle* (1799) établi et traduit par Danièle Huillet et Jean-Marie Straub pour leur film *Noir péché* (1989)], Toulouse, Ombres, 1989, p. 51 (trad. cast. del autor).

sesenta y cinco segundos del *grave, ma non troppo tratto* que abre el último movimiento del cuarteto. Cuando la mujer pose su mano sobre la tierra para anunciar un *Neue Welt* [Mundo Nuevo], comenzará el *allegro* final que se prolongará durante treinta segundos. Hay que subrayar que Beethoven había escrito sobre la partitura un pequeño texto, «Muss es sein? Es muss sein! [¿Es preciso? ¡Lo es!]», que apuntaba hacia una estoica aceptación de la muerte.

El plano n.º 31 muestra a la mujer (en un plano más cercano) mientras recita las palabras del coro:

Nuevo mundo / y, como bóveda de bronce / el cielo pende sobre nosotros,
una maldición entumece / los miembros de los hombres, y los que dan
fuerza y alegría, / los dones de la tierra, son como el tamo; / de nosotros
se burla con sus regalos la madre, / y todo es apariencia... / ¡Oh, cuándo se
desatará / la marea sobre el sequedal!¹⁹

El plano n.º 32 nos permite ver «las manos de la mujer sobre el suelo tras la lluvia», mientras escuchamos su voz superpuesta: «Pero él, ¿dónde está? / Para que conjure el espíritu vivo». ²⁰ Y sobre el negro final escucharemos «el gruñido del cráter del Etna.»

En cualquier caso, la novedad estalla con una «viva claridad» y se vuelve evidente con *Obreros, campesinos* [*Operai, contadini* (2001)], film que inaugura la «constelación» Vittorini-*Las mujeres de Mesina*. Y continúa con los nuevos «filmes-Pavese» (2000-2011) que ponen en escena una nueva serie (inacabada) cuyo punto de partida son los *Diálogos con Leucó* del narrador piemontés.

En concreto, ¿qué es lo que emerge con esa «viva claridad» en *Obreros, campesinos* y se prolonga a lo largo de toda la serie de «filmes-Leucó»²¹?:

19 Friedrich Hölderlin, *Empédocles*, Madrid, Hiperión, 1997, pp. 363-365 (trad. de Anacleto Ferrer).

20 Ídem.

- En primer lugar, el hecho de que en estos filmes se intenta resucitar las prácticas verbales de una cultura oral, antigua y desaparecida.
- Se *dicen* (y, de hecho, se *citan* a la manera brechtiana) los textos de Elio Vittorini o de Pavese sin la menor mediación ficcionalizante (en los nuevos «filmes-Pavese» se renuncia a los «trajes al estilo antiguo», «al estilo péplum», que encontramos en la parte de los *Diálogos con Leucó* que se integraba en *De la nube a la resistencia* (1979).
- Se busca (y se encuentra) una «manera de disponer los cuerpos que dicen un texto en la naturaleza».²²
- Pero, sobre todo, desde el punto de vista que nos interesa aquí, estamos ante el estadio final de un *viaje hacia la naturaleza*.

Viaje hacia la naturaleza que tiene mucho de descubrimiento. Straub lo formulaba así en 2007: «Me han sido precisos cincuenta años para descubrir la naturaleza [...]. Ha sido un largo descubrimiento [...] que me ha devorado lentamente».²³ De aquí se deriva la posibilidad de poner en escena una forma nueva que se expresa con rotundidad en la afirmación de que «eso que llamamos» naturaleza debe «vampirizar» totalmente el texto.²⁴ Con la finalidad de conseguir una imagen precisa y justa de la naturaleza que nace de la aceptación de lo real tal y como surge ante la cámara.

Pero conviene no equivocarse. Los Straub nunca dejan de buscar una motivación para el lugar que eligen como espacio de filmación. Hablando de *El regreso del hijo pródigo* y de *Humillados*, Straub señala que

21 *Esos encuentros con ellos* [*Quei loro incontrì*], 2005; *La rodilla de Artemisa* [*Le genou d'Artémide*], 2008; *Las brujas - Mujeres entre ellas* [*Le streghe - Femmes entre elles*], 2009; *El Inconsolable* [*L'inconsolable*], 2011) y los otros filmes del grupo Vittorini-*Las mujeres de Mesina* (*El retorno del hijo pródigo* [*Il ritorno del figlio prodigo*], 2003; *Humillados* [*Umiliati*], 2003).

22 En palabras de Jacques Rancière en Lafosse, op. cit., p. 140)

23 *Rencontres avec Jean-Marie Straub et Danièle Huillet*, op. cit., p. 90.

24 Ídem, p. 90.

el lugar de rodaje no habría podido ser otro que el bosque en la medida en que los personajes:

estaban allí [...] Aquello es un lugar un poco [...] en la montaña y ellos eran realmente así y esto estaba fuera del pueblo, se reencuentran como esas gentes que se reunían en la época de la Revolución Francesa o incluso en la época romana [...] O como los *carbonari*,²⁵ en el lecho de un torrente [...] Eso es todo, por qué no [...] *Es un lugar a un tiempo completamente realista, naturalista y al mismo tiempo teatral*. Es [continúa Danièle Huillet] En fin, es un lugar [...] donde se puede advertir que *la historia de la naturaleza no es de hecho la historia de los hombres*. Ambas corren en paralelo [...] a pesar de los saqueos.²⁶

Por tanto, destaca que la «aceptación de lo real» va de la mano del reconocimiento de la dimensión «teatral» (es decir, «construida») de la elección paisajística. Pero hay más. Cuando Straub habla del descubrimiento de los nuevos lugares de rodaje, destaca que, en los alrededores de Buti,²⁷ en la Toscana,

hemos descubierto nuestro Monument Valley y que éramos demasiado viejos para recorrer el mundo [...] y que teníamos ganas de continuar haciendo películas y que Danièle tenía necesidad de vacaciones cada dos años y que yo le ofrecía vacaciones allí en el bosque en Buti a la vez que rodábamos un film [...] Hay lugares que he descubierto hace más de siete, doce años, en los que no me atrevía a poner los pies. Los veía un poco desde lejos cuando pasaba por la pequeña carretera sin asfaltar, o por un camino. De pronto, de golpe, me atreví a mojar me los pies y allí

25 Los *carbonari* eran los miembros de una sociedad secreta denominada Carboneria fundada en Nápoles durante la ocupación napoleónica. (N. del E.)

26 Philippe Lafosse, op. cit., p. 102 (la cursiva es del autor).

27 Buti es un pequeño pueblo situado en la Toscana italiana cerca del monte Pisano, una montaña redondeada que se encuentra entre Pisa, Pontedera y Lucca. Aquí los Straub hallaron un «lugar físico», pero al mismo tiempo un grupo teatral con el que presentaron una serie de espectáculos en el Teatro Comunale Francesco di Bartolo que, después, convirtieron en filmes.

mismo me dije: «Quiero hacer un film». He necesitado años, meses, muchas veces años para domesticar un espacio, un lugar, y esto es lo que hemos hecho con Buti. Hemos ido... podría decirse casi hasta el final...²⁸

Imposible no tomar en serio la alusión al Monument Valley si se conoce el interés y la admiración que la pareja Straub-Huillet ha manifestado siempre por el cine de John Ford. Es más, si se quiere comprender a fondo el cambio que adviene en la gestión del paisaje de su cine, será útil dar un rodeo por la obra de Ford. Precisamente en 1990, el número especial de *Cahiers du Cinéma*²⁹ dedicado al maestro americano, reúne dos textos: el primero, firmado por Jean-Louis Leutrat y Suzanne Liandrat-Guigues, estaba dedicado a la presencia del Monument Valley como espacio predilecto en la obra de John Ford; el segundo era una entrevista con Jean-Marie Straub y Danièle Huillet, bajo el significativo título de «La línea de demarcación», en la que la pareja señalaba la filiación de su cine con el del maestro («Ford y sus caballos, es la técnica de los milagros de *Moisés y Aarón*. Que es fordiana, en efecto»)³⁰.

Leutrat y Liandrat-Guigues explican en su texto el rol que el Monument Valley juega en la mitología fordiana, en la medida en que el cineasta «se apropia de un lugar, lo ocupa». ¿Cuáles son las características de esta «ocupación»? En primer lugar, el uso de un pequeño número de configuraciones recurrentes (los singulares *buttes* y mesas que dan el ardiente color rojo-anaranjado a su paisaje desértico) para construir el «paisaje». Después, el notable juego de la variación dirigida a edificar un vasto espacio multiforme, mediante la utilización de una serie de ángulos

28 *Rencontres avec Jean-Marie Straub et Danièle Huillet*, op. cit., p. 86.

29 «La ligne de demarcation: Entretien avec Jean-Marie Straub et Danièle Huillet», en Patrice Rollet y Nicolas Saada (eds.), *John Ford*, París, Editions de l'Etoile/Cahiers du cinéma 1990 (trad. cast. en *Cahiers du cinéma España* n.º 5, octubre de 2007).

30 «Todo lo que Ford muestra y cuenta no satura nunca la imaginación ni la realidad y es extraordinario». Ídem., pp. 102-103.

de cámara para dar «la impresión de que no se está en el mismo lugar, de tal forma que cualquier identificación resulte imposible». Pero también poniendo en juego, de film en film, la combinación de «antiguas tomas y nuevas adiciones» para completar el panorama de un espacio circunscrito que no se quiere realista pero en el que:

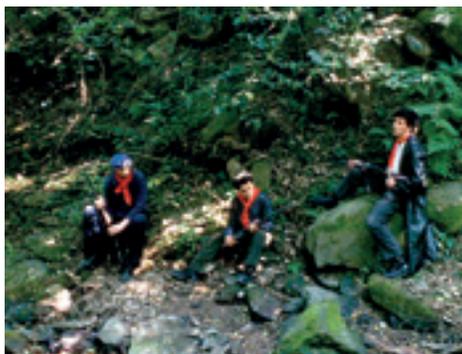
el realizador ha querido inscribir lo esencial de la experiencia americana: el viaje alegórico, desde la ciudad del orden moral a la del vicio pasando por la experiencia de la Naturaleza salvaje, el establecimiento de la ley, la constitución de la leyenda, Wyatt Earp y Custer, los héroes anónimos, la cicatriz norte-sur, la línea que divide a cualquier ser de la misma manera que esa frontera invisible que divide el valle entre Utah y Arizona.³¹

Estamos, por tanto, en presencia de un verdadero *lugar de memoria*, un *teatro de la memoria*.

En el universo de Straub-Huillet encontraremos verdaderas concomitancias en su manera de apropiarse de su Monument Valley particular, en la búsqueda de una «experiencia esencial» con las técnicas identificadas por Leutrat y Liandrat-Guigues, debidamente pensadas, trabajadas y actualizadas. Como en el caso de Ford, nos encontramos en presencia de un paisaje transformado en reserva mítica, en auténtico teatro de la memoria. Y en el que en filmes como *Obreros*, *campesinos* o *Humillados*, sus habitantes parecen ocupar el espacio, brotar de la tierra y hablar dirigiéndose a un fuera de campo en el que puede esconderse (en palabras de los Straub) «¿El juez? ¿El investigador? ¿El espectador? ¿Dios?»

En ambos casos (Ford, Straub) nos encontramos de lleno en el espacio del mito aunque para ello haya que manipular significantes casi

31 Jean-Louis Leutrat y Suzanne Liandrat-Guigues, «Monument Valley», en Patrice Rollet y Nicolas Saada (eds.), *John Ford*, op. cit., p. 83.



Humillados (2003)

opuestos. Si en el cine fordiano el espacio era amplio y abierto, los Straub elegirán un espacio cerrado y reducido, un humilde barranco escondido en el bosque y un pequeño arroyo que corre próximo.³²

De idéntica manera, del desierto se habrá pasado al interior de un tupido bosque continental, en donde a la expansión monumental

32 Otro «cineasta del terreno» como Luc Moullet explica la evolución de Straub: «Ha partido de lo más grande para ir hacia lo más pequeño. El pequeño barranco en el que filma ahora me parece excesivo» (en *Notre alpin quotidien. Entretien avec Emmanuel Burdeau et Jean Narboni*, Nantes, Capricci, 2009, p. 24).

le hace eco la concentración de un espacio replegado sobre sí mismo. La limitada variedad de posiciones que ocupa la cámara en la obra de los Straub también sirve para lograr un minimalismo estilísticamente fuerte. En el caso de los cineastas europeos ensayan la construcción de un espacio fílmico para abrigar el mito, movilizándolo ciertos rasgos de la expresión detectados en el cineasta americano que invierten casi sistemáticamente.

Ha llegado el momento de preguntarse cuál es el contenido del *mito* vehiculado en los últimos filmes de los Straub. El contenido del mito se ha desplazado. De hecho, se trata de un contenido muy diferente al de los filmes de Ford. Donde Ford apunta hacia el futuro, Straub-Huillet lo hacen hacia el pasado. Si Claude Lévi-Strauss propone definir el relato mítico como «una historia del tiempo en que los hombres y los animales todavía no eran distintos»,³³ no nos equivocaríamos mucho si, de la mano de Pavese, propusiéramos entender el relato mítico como el territorio colonizado por historias del tiempo en que los hombres vivían en armonía con los dioses y la naturaleza.

Nadie mejor que el propio Jean-Marie Straub para expresarlo mientras señala dónde reside su interés por la literatura de Cesare Pavese:

El mito es recordar que antes de la barbarie burguesa, antes de la pretendida revolución industrial, existía una civilización campesina que era la única aparte de los nómadas. Pavese, a través del mito consigue recordar que eso existía antes de nuestra barbarie. Esto era lo que él quería. Para evitar la catástrofe de un comunismo que se dirigía hacia el muro a 140 km/h, con una fuga en el progreso, en el crecimiento, etc. Quería recordar que para un comunista, el pasado tiene la misma importancia que el presente, vive en el presente y tiene, quizás, más importancia que el futuro.³⁴

33 Claude Lévi-Strauss y Didier Eribon, *De cerca y de lejos*, Madrid, Alianza Editorial, 1990, p. 191.

34 En el film de Laura Vitale, *Straub-Huillet et Pavese «ces rencontres avec eux»* (2005).

Para Cesare Pavese nombrar el paisaje no era solamente evocar la naturaleza sino celebrar el retorno del acontecimiento mítico. Para él la doble lectura de *La rama dorada* y de las *Geórgicas* fue decisiva. Esto es lo que explica en una carta dirigida a Fernanda Pivano, fechada el 27 de junio de 1942, desde su pueblo natal San Stefano Belbo:

Sé que mi oficio es transformarlo todo en poesía [...] Comprendo que son otras las palabras, otros los ecos, otras las fantasías que hacen falta. Un mito hace falta. Hacen falta mitos universales fantásticos para expresar a fondo y de manera inolvidable esta experiencia que es mi lugar en el mundo [...] Describir paisajes, además, es cretino. Hace falta que los paisajes —mejor: los lugares, es decir, el árbol, la casa, la vid, el sendero, etc.— vivan como personas, como campesinos, es decir: que sean míticos [...] Pero he entendido las *Geórgicas*. Que no son lindas porque describen con sentimiento la vida de los campos, sino porque impregnan el campo de secretas realidades míticas, van más allá de las apariencias y muestran, aun en el gesto de estudiar el tiempo o afilar una hoz, la fugaz presencia de un dios que lo ha hecho antes, o lo ha enseñado.³⁵

Straub retomará estas ideas y, en cierto sentido, responderá a Moullet:

Sin conocerlo, porque nosotros no conocíamos a Pavese muy bien, siempre hemos trabajado en esta dirección. Él dice: describir un paisaje es de cretinos, yo diría: filmar un paisaje aún lo es más. Nosotros hemos descubierto paisajes, luego hemos tenido el coraje de ir allá [...] Los que filman paisajes, un barranco, la naturaleza, buscan siempre la inflación. El único deber de cualquiera que filme, que se pretenda artista, también si escribe, consiste en no llevar más agua al molino. El molino de la sociedad en la que vivimos es la inflación, vive de ella. Y si le falta, se muere. El capitalismo tiene la necesidad de creer, de creer. La inflación

35 Marcella Milano, «Noticia sobre la vida y la obra de Cesare Pavese (9/9/1908 – 27/8/1950)», en Cesare Pavese, *Diálogos con Leucó*, Buenos Aires, Siglo Veinte, 1968, p. XVIII.

le es tan necesaria como el agua a los peces. Y todo el que haga filmes o este género de cosas debe ir en el sentido opuesto, exactamente en el otro sentido.³⁶

De hecho Pavese fundamentaba su acercamiento al mito en la dimensión clásica (Virgilio), etnológica (James G. Frazer) junto con la referencia al «clasicismo rústico» de Giambattista Vico (sus «universales fantásticos») y combinaba, en ese momento de su vida, la libertad de imaginación con una serie de obras que no le hacían ascos al compromiso social (*El camarada*, se publicará casi al mismo tiempo que los *Diálogos con Leucó*, 1947).

En las obras de los Straub que se agrupan en la «constelación Pavese»³⁷ nos encontramos, de golpe, sumergidos en el comunismo campesino. En *Esos encuentros con ellos*, seis hombres y cuatro mujeres vestidos con la ropa cotidiana (sin el «vestuario *peplum*» de los primeros diálogos de 1978) se encuentran en un espacio utópico en el interior de la naturaleza del monte Pisano (entre la costa y los Alpes Apuanos), que *resiste* (palabra clave para entender este cine) todos los intentos de aniquilarla. *Re-citan*, los diálogos con Leucó, tras apropiárselos y digerirlos (han sido escenificados previamente en el Teatro Comunale de Buti) , para hacernos llegar las palabras de esos dioses que parecen haberse separado definitivamente de los seres humanos. Ambos, Pavese y los Straub, utilizan el mito como medio expresivo, como reserva de símbolos capaz de hacer brotar toda una serie de significados que no podrían expresarse de otra manera.

Con este objetivo el texto de Pavese es filmado, puesto en valor en su materialidad, transformado en voz con grano, reinterrogado en sus significados y reconducido al presente. En este cinema coexisten

36 En el film de Laura Vitale, *Straub-Huillet et Pavese «ces rencontres avec eux»* (2005).

37 Véase, por ejemplo, *Esos encuentros con ellos*, que pone en escena los cinco últimos diálogos con Leucó; *La rodilla de Artemisa*, *Las brujas – Mujeres entre ellas* y *El inconsolable*.



Esos encuentros con ellos (2006)

dos trabajos sin que uno anule el otro: aquel que tiene por objeto el texto de Pavese y, a su lado, el que moviliza como elementos primordiales la luz, el viento, los árboles, las rocas, la materia del mundo (de la Naturaleza) para decirlo en dos palabras. De lo que se trata es de *filmar las palabras como si fuesen piedras y filmar las piedras como si fuesen palabras*. Palabras de un lenguaje arcaico, casi olvidado que es necesario recuperar. En el mundo de la utopía straubiana, el futuro se encuentra con el pasado en la geología. Es el momento de recordar la frase de Charles Peguy que los

Straub colocaron como exergo en el guion de *Crónica de Anna Magdalena Bach*: «Hacer la revolución es volver a colocar en su sitio cosas muy antiguas pero olvidadas».

¿Debemos sorprendernos si encontramos en este cine una poderosa reivindicación de un «no-humanismo»?:

En nuestros filmes cada centímetro cuadrado de aire, de sol o de luz —o si fuera pretencioso diría incluso cada milímetro cuadrado— es tan importante como los centímetros y milímetros cuadrados en los que se encuentra el actor y da igual que esté en el medio, al lado, a la derecha o arriba. El único interés de estas películas es que no son películas agresivamente occidentales: no son humanistas, no colocan al hombre en el centro del universo.³⁸

Es imposible no acercar la manera en la que Straub-Huillet piensan y filman la naturaleza, a las ideas expresadas por Claude Lévi-Strauss en las páginas postreras de su clásico *Tristes trópicos* (1955), retomadas al final de *El hombre desnudo* (1971):

El mundo comenzó sin el hombre y terminará sin él. Las instituciones, las costumbres y los usos, que yo habré inventariado en el trascurso de mi vida, son la eflorescencia pasajera de una creación en relación con la cual quizás no posean otro sentido que el de permitir a la humanidad cumplir allí su papel. [...] Desde que comenzó a respirar y a alimentarse hasta la invención de los instrumentos termonucleares y atómicos, pasando por el descubrimiento del fuego —y salvo cuando se reproduce a sí mismo— el hombre no ha hecho nada más que disociar alegremente millares de estructuras para reducirlas a un estado donde ya no son susceptibles de integración [...] Así, la civilización tomada en su conjunto, puede ser descrita como un mecanismo prodigiosamente complejo

38 Philippe Lafosse, op. cit., p. 85.

donde nos gustaría ver la oportunidad que nuestro universo tendría de sobrevivir si su función no fuera la de fabricar lo que los físicos llaman entropía, es decir inercia [...] Cuando el arco iris de las culturas humanas termine de abismarse en el vacío perforado por nuestro furor, en tanto que estemos allí y que exista un mundo [...] la contemplación procura al hombre ese favor que toda sociedad codicia [...] y que consiste [...] en aprehender la esencia de lo que fue y continua siendo más acá del pensamiento y más allá de la sociedad: en la contemplación de un mineral más bello que todas nuestras obras, en el perfume, más sabio que nuestros libros, respirado en el hueco de un lirio, o en el guiño cargado de paciencia, de serenidad y de perdón recíproco que un acuerdo involuntario permite a veces intercambiar con un gato.³⁹

En este sentido, el cine de los Straub ha reivindicado siempre una *ética de los lugares*:

Se trata de topografía [...] Hay que saber que si se coloca un poco a la izquierda o un poco más cerca de un personaje cuando hay varios, o un poco más lejos, por el contrario, de aquel, si se está del lado del acusado o de los acusadores [...] Luego, en la naturaleza es un problema de milímetros, porque hay que saber que si hay una rama que cae, hay que evitar cortarla. Antes de utilizar, como todos los cineastas una podadera, hay que ver si es mejor que entre un poco en campo o que descendamos la cámara unos tres centímetros para evitar que se vea, si hay un poco de viento que sopla, o si se ve un tronco hasta abajo y un poco más allá de la raíz, o unos pies con el suelo debajo, y cuánto aire hay encima de la cabeza de un personaje o sin aire en absoluto.⁴⁰

Nos encontramos cara a cara con un cine del mito que, como ya se ha dicho, busca recolocar al hombre en la naturaleza. En este sentido, se

39 Claude Lévi-Strauss, *Tristes trópicos*, Buenos Aires, EUDEBA, 1970, pp. 417-418 (trad.de Noelia Bastard, rev. por Eliseo Verón).

40 *Rencontres avec Jean-Marie Straub et Danièle Huillet*, op. cit., p. 92-93.

puede tomar nota de su posición frente a Francis Ford Coppola: «Mirad a Coppola, quería hacer un film contra el napalm y ha quemado bosques enteros con él. Esto es también el cine».⁴¹

En otro orden de cosas hay que hacer referencia al hecho de que cuando los Straub decidieron utilizar por primera vez el zoom en *Obreros, campesinos*, (véanse los planos, n.ºs 6, 10, 24, 29 y 69) la desolación se instaló entre algunos de sus seguidores más estrictos, defensores de una pureza cinematográfica absoluta. Pero la razón que movía a los cineastas, como explica Michel Delahaye, era muy simple: «Pura cuestión de realismo y de técnica: no había ningún margen para colocar el *travelling* con el arroyo a la espalda. Hacerlo hubiera provocado un gran y duradero trastorno: *se habrían dejado huellas*».⁴²

Es por todo esto por lo que sería un error decisivo tratar de ubicar esta obra radical en el terreno del ecologismo a la moda. Estamos lejos de un cine que no quiere saber nada de las contingencias de la vida cotidiana y de la lucha de clases. Como sostiene Paul Sztulman, los Straub en su cine:

[...] abrazan ese movimiento de Hölderlin que consiste en la interrogación del lugar del arte en el corazón de la ciudad a través de la tragedia griega. Suelen decir a menudo que sus filmes son hollywoodianos y se puede entender a partir de la idea anterior. Se trata efectivamente de wésterns. Es muy evidente que se trata de John Ford. El wéstern es una ciudad, un *sheriff*, la ley y las gentes que hablan de los asuntos de la ciudad; es una calle principal, un salón, una riña, la jerarquía [...] Si se mira el fundamento de cada uno de sus filmes no se trata sino de historias del mismo orden, con juicios, arreglos de cuentas y conductas insertadas en relaciones sociales [...] Tras la referencia a los griegos está la cuestión

41 *Rencontres avec Jean-Marie Straub et Danièle Huillet*, op. cit., p. 16. Idéntica idea se encuentra en el volumen de Lafosse (p. 88): «Nosotros no somos como Coppola que hacía arder los bosques de Birmania con el pretexto de hacer una crítica de la guerra de Vietnam».

42 Michel Delahaye, «Récits du coeur du monde», en Danièle Huillet, Jean-Marie Straub, Elio Vittorini, *Ouvriers, paysans / Operai, contadini*, Toulouse, Ombres, 2001, p. 177 (la cursiva es del autor).



Obreros, campesinos (2001)

de la representación de la justicia, que será el tema de tantos wésterns de John Ford al que los Straub se refieren sin cesar. El wéstern y la conquista del oeste son relatos sobre los fundamentos de la ciudad.⁴³

Conviene recordar que una de las novedades que se hacía visible en *Obreros, campesinos* consistía, como hemos señalado más arriba, en que en el

43 Philippe Lafosse, op. cit., p. 64.

film el texto era dicho por actores que se dirigían a un fuera de campo que no se actualizaba nunca. De esta forma, se convertían en testigos de un proceso que convertía sus relatos en requerimientos contra jueces, fiscales desconocidos, incluso contra Dios. En el fondo del barranco se exploraban las dificultades para encontrar puntos de acuerdo entre las «gentes de las granjas y las gentes de las fábricas». Como señala Jacques Rancière, en esta «ciudad en medio de la naturaleza» una comunidad permanece *presente* (mientras se compone, des-compone y re-compone) mientras enuncia un texto *en presente*.

Y todo esto, en el espacio delimitado por un barranco y un arroyo. Todo sucede, de hecho, entre dos panorámicas. En la panorámica de 190 grados que cierra *Obreros, campesinos* (hay que ser sensibles a la belleza y precisión de la siguiente descripción):

La cámara parte de un olivo, con mucho cielo, y gira hacia la izquierda pasando sobre el techo de uralita de un hangar, alcanza unas colinas y bosques, continúa hacia la izquierda, el encuadre se amplía (izoom!) en el momento en que un gran pino entra en campo, continua girando hacia la izquierda para detenerse sobre una brecha entre las colinas: la llanura se ve abajo, lejos, azulada, algunos viñedos a la izquierda del campo con un viejo olivo; la luz del sol decrece, se escuchan las tórtolas...⁴⁴

Pero es, sobre todo, en la primera panorámica que abre el film, donde encontramos una representación de ese espacio minúsculo en el que podemos ver un *emblema* audiovisual del cine de los Straub.⁴⁵ En la

44 Danièle Huillet, Jean-Marie Straub, Elio Vittorini, *Ouvriers, Paysans / Operai, Contadini*, op. cit., p. 169.

45 Este mismo plano (de hecho una toma diferente) fue elegido por los cineastas para cerrar su segundo «film-Cézanne», *Una visita al Louvre*. Solo encuentro, en toda la historia del cine, otro plano que ocupe en la obra de su autor un lugar semejante: el plano final de *Principios de verano* [*Bakushu*, 1951] en el que se funden lo permanente y lo cambiante, lo móvil y lo inmóvil; resumiendo todo el sentido del cine de Yasujiro Ozu.

medida en que este plano hace patente la voluntad de los cineastas de permanecer a la escucha de la naturaleza, a la escucha de ese mundo que ven desvanecerse ante sus ojos y que intentan preservar a toda costa: «Panorámica de 380 grados: la cámara apostada al borde del “río” gira lentamente sobre sí misma siguiendo las pendientes del barranco y, vuelta a su punto de partida, se detiene. El sol se va, vuelve, se va».⁴⁶

Por último, se puede retomar la famosa frase de Cézanne cuando declaraba que su finalidad como artista no era otra que «rehacer a Poussin del natural», para transformarla en el emblema de un cine de nuestros días (y no hay duda de que los Straub son cineastas radicalmente anclados en el ahora político y social): «hacer como Cézanne a partir de la naturaleza». Finalmente, es esta y no otra la lección del cine de los Straub. Un cine que busca agudizar la mirada del espectador, devolverle la capacidad de ver en un mundo sepultado por un aluvión de imágenes inanes. Como recuerda Jean-Marie Straub esto es exactamente lo que hacía Cézanne: «Miraba y luego pintaba algo que había visto y decía: ahora, cuando hayáis visto esto, veréis todavía mejor que yo, si seguís mirando».⁴⁷

Si el mito es lo que permite ir más allá de las apariencias mientras se lucha contra la inflación del sentido que la burguesía triunfante quiere imponer, nada mejor que trazar una línea de demarcación. Sobre esta se reencuentran los artistas que han resistido y resisten luchando contra lo que Roland Barthes denominó la *prevaricación del sentido*: esta es la línea de filiación que lleva de Cézanne a Straub-Huillet pasando por John Ford.

46 Danièle Huillet, Jean-Marie Straub, Elio Vittorini, op. cit., 2001, p. 13.

47 Hélène Raymond, «Straub & Huillet. Entretien à l'occasion de la sortie du *Retour du fils prodigue-Humiliés*», op. cit.

Manuel Ramos Martínez



NOMBRAR, RESISTIR

DE LOS TÍTULOS EN EL CINE DE STRAUB - HUILLET

La proyección empieza con el título de la película. No me refiero al primer fotograma del film sino a las palabras mismas que le dan nombre y a partir de las cuales algo empieza a proyectarse en nosotros. Así hay títulos que excitan nuestra imaginación; también títulos indolentes en los que la película nace ya muerta. La dinamita audiovisual que es el cine de Jean-Marie Straub y Danièle Huillet comienza por títulos que estallan con distintas ondas expansivas. Estos títulos explotan en la forma de una dualidad, poética en el caso de *Los ojos no quieren cerrarse todo el tiempo o Tal vez un día, Roma se permita elegir a su vez (Otón)* [*Les yeux ne veulent pas en tout temps se fermer ou Peut-être qu'un jour Rome se permettra de choisir à son tour* (1970)], revolucionaria en el de *No reconciliados o Solo la violencia ayuda, donde la violencia reina* [*Nicht Versöhnt oder Es hilft nur Gewalt, wo Gewalt herrscht* (1965)], pero también por vía de una asociación misteriosa como en *De la nube a la resistencia* [*Dalla nube alla resistenza* (1978)], o a modo de una exclamación impetuosa como en *Lothringen!* (1994) o *iSicilia!* (1999). En este ensayo me propongo prestar atención a la riqueza explosiva de la práctica *titulística* o *tituladora* de Straub y Huillet. Abordar este aspecto de su trabajo exige mirar su obra de nuevo y romper con interpretaciones limitantes, también las referentes a la relación entre cine y política. En el marco de estas páginas entiendo que lo político es un campo de batalla por los significantes, un territorio en el que intervienen cuestiones tanto políticas como estéticas. Pensar en los títulos de Straub y Huillet es una oportunidad para ensayar

esta hipótesis y a su vez indagar sobre la potencia estética y política de una filmografía que no ha dejado de dar forma y nombre a una realidad nueva.

El pensamiento crítico contemporáneo ha revelado el acto de nombrar como acto fundamental de dominación y violencia: dar nombre es un acto del poder que interpela a los objetos y sujetos a una existencia social dada.¹ El acto de nombrar supone un acto de creación del objeto nombrado, previamente a este acto el objeto carece de existencia para el sujeto. El nombre crea una identidad y la acomoda, en apariencia de modo armonioso y natural, dentro del orden social. La autoridad del nombre propio, del nombre que identifica, no ha dejado de despertar suspicacias en tanto que herramienta de dominio (Nicole Brenez habla de «la enfermedad de nombrar»)² El título de una obra, su nombre propio, funciona de modo semejante. Un título tiene una autoridad suprema para dar sentido (y *un* sentido) a una obra. El título es la instancia que garantiza la unidad de la obra al alejar la amenaza de infinitud y dispersión. El título permite que la obra con él acotada, circule dentro de los circuitos dados de la cultura. Frente a esta autoridad es habitual refugiarse en la facilidad del *Sin título*. De manera muy diferente, Straub y Huillet desarrollan lo que considero una verdadera estrategia titulística que dinamita el corsé del nombre para abrir la relación entre título y obra a resonancias múltiples. Esta relación en su trabajo evidencia que nombrar no es necesariamente equivalente a acabar con algo, a dejar de pensar en algo, que el *nombre* opera como una imagen lingüística abierta a la contestación. En efecto, con varios de sus títulos Straub y Huillet transforman el acto de nombrar en un espacio de inter-

-
- 1 Al debate crítico en torno al concepto de *nombre* han contribuido, entre otros, Louis Althusser, Michel Foucault, Jacques Derrida, Alain Badiou, Sylvain Lazarus, Jacques Rancière y Judith Butler.
 - 2 Nicole Brenez, «T. W. Adorno, Cinema in Spite of Itself –but Cinema All the Same», *Cultural Studies Review*, n.º 1, vol. 13, 2007, p. 84.

vención estética y política. En estos casos la relación entre título y película rompe con las líneas de evidencia entre palabras y cosas que establece el orden social y genera constelaciones inesperadas que nos dicen que otro mundo es posible.

Las películas de Straub y Huillet están siempre basadas en obras literarias europeas, de autores como Cesare Pavese (en *Esos encuentros con ellos* [*Quei loro incontri* (2006)]), Friedrich Hölderlin (en *Pecado negro* [*Schwarze Sünde* (1989)]) o Marguerite Duras (en *En rachâchant*, 1983). Salvo un par de excepciones, como en *La muerte de Empédocles* [*Der Tod des Empedokles* (1987)] o en *De hoy para mañana* [*Von heute auf morgen* (1997)], nunca usan los títulos originales de los materiales con los que trabajan para titular sus películas.³ Este desplazamiento de los títulos originales los distancia de los modos habituales con los que la industria del cine adapta obras literarias. Desde los comienzos de la industria cultural, comienzos que T. W. Adorno sitúa en el siglo XVIII, es convención repetir títulos con el fin de explotar la relación de una obra nueva con otra ya existente.⁴ Con su ferocidad característica, Adorno critica estas costumbres titulísticas de la industria cultural y, como acto de resistencia, propone emplear títulos que oculten la obra a la que dan nombre, que contribuyan a su misterio. Habla de títulos «tan cercanos a la obra que respetan su opacidad», títulos «hacia los que las ideas migran y luego desaparecen, convertidas en irreconocibles».⁵ Las palabras de Adorno sugieren una intimidad no comercial entre título y obra, intimidad que se asemeja a la relación entre título y obra que Straub y Huillet a

3 *La muerte de Empédocles* solo utiliza parcialmente el título original. El título completo del film es *La muerte de Empédocles o Cuando el verde de la tierra brille de nuevo para vosotros* [*Der Tod des Empedokles oder: Wenn dann der Erde Grün von neuem euch erglänzt*].

4 Véase T. W. Adorno, «Titles, Paraphrases of Lessing», «A Title», «Unrat and Angel», en *Notes to Literature*, vol. 2, Nueva York, Columbia University Press, 1994.

5 *Ibíd.*, pp. 4, 6.

menudo establecen en su trabajo, como en el ya citado caso de *Los ojos no quieren cerrarse todo el tiempo* o *Tal vez un día, Roma se permita elegir a su vez* (*Otón*), película inspirada en una tragedia de Pierre Corneille de corto título, *Otón* (1664). Aquí el título elegido asocia a través de la conjunción disyuntiva «o» dos versos de la obra teatral en una intimidad misteriosa —intimidad que parece querer decirnos algo ya acerca de la denuncia subversiva del poder que encarna la película. La capacidad de sugestión de esta misteriosa asociación es bien distinta a la función explicativa, más o menos irónica, que rige el uso de la conjunción «o» en títulos como *Justine* o *Los infortunios de la virtud* del Marqués de Sade y *Cándido* o *El optimismo* de Voltaire.

La negativa a establecer una relación epónima y parasítica entre sus películas y los textos en las que se basan se explica también por su rechazo fundamental a hacer adaptaciones literarias. Alejadas de este género, propondría entender las películas de Straub y Huillet como el documento de un encuentro: el de los dos cineastas y los actores con un texto literario. «Encuentro» es, de hecho, una noción que Straub y Huillet emplean frecuentemente en sus entrevistas para caracterizar distintos aspectos de su trabajo. Straub insiste: «Uno no puede adaptar una obra literaria. La televisión lo hace y es como fabricar salchichas. La película solo existe si hay un encuentro entre el texto y el cineasta».⁶ Frente a la adaptación más o menos fiel —y a la vez más o menos explotadora—, esta noción de encuentro implicaría una apertura a lo inesperado y el compromiso con un texto en tanto que materia potencialmente infinita. Este encuentro implica convivir con el texto hasta atinar a percibir en él un texto desconocido; como explica Straub: «para leer un texto hay que vivir con él durante tres o cuatro meses»⁷ hasta el momento en el que «finalmente

6 Jean-Marie Straub, Danièle Huillet y Jean-Louis Raymond, *Rencontres avec Jean-Marie Straub et Danièle Huillet*, París, Beaux-arts de Paris les éditions, 2008, p. 13 (traducción del autor).

7 *Ibid.*, p. 87.

saber descubrir un texto que no sabíamos descubrir al principio».⁷ Descubrir un texto posible dentro de ese bosque que es el texto original significa leerlo sin agotarlo: «un texto es como el claro de un bosque, hay una multitud de salidas».⁸ El suyo es un cine comprometido con la ilegibilidad parcial de los textos con los que trabaja y no con la representación supuestamente fiel de un relato. Los títulos no epónimos de sus películas operan dentro de esta concepción de la literatura, que también es una cierta idea del cine. Sus títulos ejercen un compromiso con un encuentro que mantiene el texto abierto a otras lecturas posibles e impugna la categoría comercial de la «versión definitiva». Estos títulos anticipan el encuentro abierto de unos espectadores con una película —como si el nombre fuese siempre ya un seudónimo.

El poder nominal del título constituye entonces, en la práctica de Straub y Huillet una ocasión para reconfigurar significados. En «Sabiduría del arte», Roland Barthes también reflexiona sobre la relación obra-título y esta ocasión. Este ensayo forma parte del esfuerzo teórico de Barthes por repensar la agencia del lector frente a la teoría literaria clásica, que lo entendía como mero receptor pasivo de la obra. En él, Barthes analiza el trabajo del pintor norteamericano Cy Twombly y advierte que no existe una correspondencia inmediata y evidente entre sus pinturas y sus títulos. La distancia entre títulos clásicos como *Arcadia* o *Fedro* y la abstracción caligráfica de sus pinturas frustra una identificación clara entre nombre y obra. Pero Barthes se asombra sobre todo de la resistencia adhesiva de los títulos; insiste en que los títulos de Twombly tienen una capacidad fantasmagórica para adherirse a las pinturas: «algo de su fantasma [de los títulos] permanece, impregnando toda la tela».⁹ Ni agotan la obra, ni permanecen completamente ajenos a ella. La acechan, la per-

8 *Ibíd.*, p. 22.

9 Roland Barthes, «Sabiduría del arte», *Lo obvio y lo obtuso*, Barcelona, Paidós Ibérica, 1986, p. 188 (trad. de C. Fernández Medrano).

siguen, la sobrevuelan. Esta relación fantasmal, es decir, siempre parcial e incompleta, permite que la obra adopte diferentes formas, diferentes cuerpos respecto a su nombre. En este sentido, Barthes detecta en los títulos de Twombly una «función laberíntica».¹⁰ En este laberinto los títulos funcionarían como «el anzuelo de un significado», y los espectadores como presas que buscan respuestas y sentido frente a la imagen abstracta.¹¹ Este laberinto del arte no es simplemente un espacio diseñado para extraviar a sus visitantes sino un espacio vivo para la construcción de sentidos, espacio por el que el espectador puede «recorrer [...], volver atrás para reemprender el camino de nuevo».¹² El espectador no es mera presa extraviada, sino también, potencialmente, fiera activa. Como veremos a continuación, títulos de Straub y Huillet tales como *Relaciones de clases* [*Klassenverhältnisse* (1984)] operan de modo similar: más que identificar, contribuyen a generar espacios para que cada espectador monte su propia película. La existencia de este laberinto es la condición no tanto de la muerte del autor como del nacimiento del espectador a la producción y transmisión de sentido.

Straub y Huillet también experimentan en su práctica cinematográfica con la adherencia de los títulos y las posibilidades que esta abre. En ciertos casos, el laberinto que proponen tiene un sentido directamente político, como aquellos en los sus títulos intervienen en nuestra percepción de conceptos clásicos de la política de la emancipación. Si Twombly en sus títulos utiliza términos que hacen referencia a la Grecia clásica, Straub y Huillet emplean en algunas de sus películas términos clásicos del debate marxista. Me refiero a películas como *Relaciones de clases* u *Obreros, campesinos* [*Operai, contadini* (2001)], a las que podríamos añadir la más reciente *Comunistas* [*Kommunisten*

10 Ídem.

11 Ídem.

12 Ídem.

Relaciones de clases (1984).

A los 28 segundos se lee

«Klassenverhältnisse»



(2014)], firmada por Straub ya sin Huillet. La utilización de estos títulos es primeramente un acto de resistencia y tenacidad, ya que se trata de nombres ofensivos para la sensibilidad dominante hoy en día y a su vez discutidos y cuestionados repetidamente por las distintas tendencias del pensamiento emancipatorio. En efecto, en la actualidad algunos consideran que estos nombres tienen un pasado glorioso pero que están obsoletos.¹³ Entiendo que usar estos conceptos políticos clásicos no es una mera cuestión de obstinación nostálgica. A distintos niveles, el cine de Straub y Huillet opera con un anacronismo resistente que contesta lo que se asume como vigente, como presente o contemporáneo. Un rasgo fundamental y constante del trabajo de estos cineastas es su radical extemporaneidad. Si alrededor de 1968 sus camaradas filmaban fábricas en huelga y protestas, ellos nos mostraban el trabajo de Johann Sebastian Bach a través de los ojos de su segunda esposa (en su musical *Crónica de Anna Magdalena Bach* [*Chronik der Anna Magdalena Bach*], 1968) o examinaban el conflicto entre monoteísmo y politeísmo en ese wéstern que

13 Un ejemplo es el trabajo de Antonio Negri que se distancia de conceptos como «obrero» o «pueblo» en favor del concepto de «multitud». Véase Antonio Negri y Michael Hardt, *Multitude*, Londres, Penguin, 2004.

es *Moisés y Aarón* [Moses und Aron (1975)]. En nuestro contexto actual, caracterizado por la supresión sistemática de la figura *obrero* de la escena política, se han dedicado a filmar relaciones entre obreros y campesinos, la organización y resistencia de una comuna o a poetizar la vida de un trabajador que retorna a su tierra de origen (me refiero a sus películas desarrolladas a partir de novelas de Elio Vittorini). Titular una película, en el siglo XXI, *Obreros, campesinos* o *Comunistas* forma parte de la capacidad de invención de una práctica cinematográfica que cuestiona dicotomías simplistas entre lo obsoleto y lo nuevo y que articula relaciones inesperadas entre nombres, imágenes y sonidos para alumbrar otros presentes.

Para entender esta capacidad de invención en lo que respecta a sus títulos me detengo ahora a analizar en mayor detalle los casos de *Relaciones de clases* y *Obreros, campesinos*. Si me interesan estos dos casos es porque entiendo que Straub y Huillet desarrollan estrategias de intervención distintas con cada uno de ellos; identifico cada una de estas estrategias con dos tendencias generales de su práctica cinematográfica. Cada una de estas tendencias orbita alrededor de un autor, Bertolt Brecht y Friedrich Hölderlin, y corresponde a dos modos distintos de entender la relación entre cine y política.¹⁴ El caso de *Relaciones de clase* corresponde a su trabajo en la órbita de Brecht, caracterizado por estrategias de disociación. Aquí Straub y Huillet establecen una relación de extrañeza

14 Véase los comentarios acerca de estas dos tendencias que hace Jacques Rancière en Philippe Lafosse (ed.), *L'Etrange Cas de Madame Huillet et Monsieur Straub*, Toulouse/Yvry-sur-Seine, Ombres/À propos, 2007, p. 142. Por otro lado, Jean-François Chevrier ha añadido un tercer nombre a la rica constelación en la que opera el trabajo de Straub y Huillet, se trata de Stéphane Mallarmé. En efecto Chevrier incluyó el corto *Toda revolución es una tirada de dados* [*Toute révolution est un coup de dés* (1977)] en la exposición *Arte y utopía. La acción restringida* (Macba, 2004), muestra que revisaba el arte del siglo XX a partir de la poética mallarmeana. Pensar conjuntamente la relación imagen/palabra en el trabajo de Mallarmé y en el de Straub y Huillet abre una sugestiva línea de investigación para continuar verificando los poderes de este cine.

Comunistas (2004).
En el primer segundo
se lee «Kommunisten»



KOMMUNISTEN

entre título y película; esta extrañeza abre el concepto de «relaciones de clase» a una nueva visualidad, a nuevos entendimientos lejos de definiciones ya fijadas. En el caso de *Obreros, campesinos*, película lírica que podríamos acercar a Hölderlin, el título hace una referencia explícita y directa al contenido de la película. Estamos pues ante una estrategia de asociación que sirve para afirmar sin concesiones los nombres que el título enumera, los nombres de los sujetos políticos *obrero* y *campesino*. Más que definir dos periodos distintos de su producción, creo que estas dos tendencias —la que trabaja mediante extrañeza y la que opera con identificación— demuestran las ricas filiaciones que su cine ha tejido, pero también la continua experimentación política que caracteriza su filmografía. Y, en el marco de este ensayo dedicado a sus títulos, podemos entender que existen en su trabajo dos políticas diferenciadas del nombre o del título, políticas que se responden una a otra.

Relaciones de clases está basada en la novela *América* de Franz Kafka. El nombre de América no fue dado por Kafka sino por su albacea literario, Max Brod, quien se encargó de publicar póstumamente, en 1927, esta obra inacabada. Se trataba sin duda de un título más ambicioso y comercial que aquél con el que Kafka se refería a esta obra

en sus diarios, *El desaparecido*. Más allá de estas vicisitudes, Straub y Huillet se decantaron por *Relaciones de clases* como título para su película. Según Straub, el título hace una referencia «brutal» —este es su adjetivo— al marxismo.¹⁵ Sin embargo, el contenido de la película no parece que pueda ser entendido como una lectura marxista de la obra inacabada de Kafka: al menos a primera vista, si asistimos a la película creyendo saber lo que significa el concepto de «relaciones de clase». En efecto, comenta Straub, «si la película hablara directamente de relaciones de clase no lo hubiéramos llamado de esta manera. El título es bueno porque esto es precisamente lo que la película no hace».¹⁶ En estas palabras se dibuja una economía de dislocación y extrañamiento. ¿Cómo podemos entender esta economía que busca separar el referente del título del contenido de la película?

Los críticos y teóricos que han escrito sobre *Relaciones de clases*, un número exiguo a juzgar por la importancia de esta película, insisten en que entre título y película hay una separación radical e insalvable, un choque brechtiano más o menos tramposo, un vacío frustrante. Götz Grossklaus, por ejemplo, lamenta que «no ocurra la lectura del texto de Kafka que el título anuncia».¹⁷ Imagino que Grossklaus se refiere a una lectura marxista que ilustre los vínculos existentes y estructuralmente preestablecidos de alienación, opresión y explotación entre distintas clases sociales. Straub y Huillet nos han estafado al llamar *Relaciones de clases* a una película que no muestra dichos vínculos entre los personajes de Kafka. Esta interpretación de Grossklaus implicaría que el concepto de «relaciones de clase», o su lectura marxista, tiene algo así como un sentido único y, por tanto, modos apropiados para abordarlo y represen-

15 Véase Ursula Böser, *The Art Of Seeing, The Art Of Listening, The Politics of Representation in the Work of Jean-Marie Straub and Danièle Huillet*, Frankfurt, Peter Lang, 2004, p. 116.

16 Ídem.

17 *Ibid.*, p. 117.

tarlo en una película. Sin duda Grossklaus esperaba algo más cercano a las fórmulas que habitualmente emplea la ficción izquierdista (fórmulas que continúan en uso, aplaudidas y laureadas, y que están totalmente alejadas del trabajo de Straub y Huillet).¹⁸ Otra autora, Ursula Böser, defiende, por su parte, que el desajuste entre título y película en *Relaciones de clases* demuestra que «Straub y Huillet son sorprendentemente reticentes respecto a cuestiones políticas». ¹⁹ Esta afirmación es a su vez sorprendente, y considero que solo se puede sostener a partir de una comprensión bien limitada del concepto de política. Con sus interpretaciones Grossklaus y Böser demuestran su competencia crítica: no se han creído el título engañoso, no se han tragado, como diría Barthes, el anzuelo del significado. Y sin embargo, el título acecha y se pega a la obra incluso cuando parece que existe una distancia infranqueable entre ellos.

La extraña disyunción o aparente abismo entre el título *Relaciones de clases* y la película no produce una simple disociación. Abrir una distancia y así re-articular la correlación entre el concepto de «relaciones de clase» y su representación no supone, a mi juicio, mostrar reserva alguna hacia un cine abiertamente político, como presume Böser. Al contrario, se trata de un gesto de locuacidad por parte de Straub y Huillet en su empeño por experimentar relaciones entre cine y política alejadas de fórmulas establecidas y efectos predeterminados. Una relación política entre título y titulado crea un espacio en el que la distancia o proximidad, la extrañeza o familiaridad entre los dos términos queda abierta a nuevas escenificaciones que rompan con un cierto orden de las cosas. El título *Relaciones de clases* no es una descripción estricta de la película, pero tampoco es una determinación enteramente figurativa. La relación de extrañeza entre título y película cuestiona la posibilidad de establecer una

18 Véase por ejemplo los textos de Alain Badiou críticos con el cine de izquierdas en su libro *Cinéma*, París, Nova Editions, 2010.

19 *Ibíd.*, p.116.

definición concluyente y final sobre el concepto de «relaciones de clase»; se puede decir que la distancia abierta y sostenida aquí imposibilita fijarlo una vez por todas. La película se convierte en un campo de re-articulación de dicho concepto que se amplía y activa a través de lo que vamos a ver y escuchar en la película. Más que un concepto sabido y manido, «relaciones de clase» se abre a conexiones potencialmente infinitas, las que cada espectador pueda establecer con los sonidos e imágenes de la película.

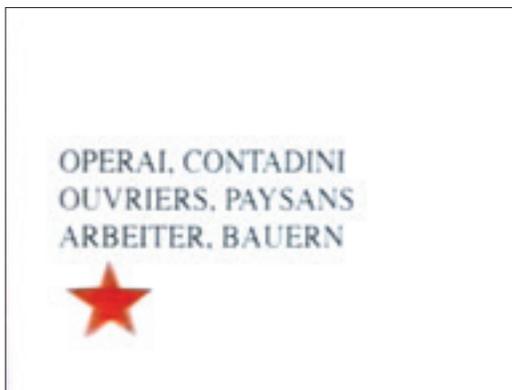
En *Obreros, campesinos* la activación de conceptos políticos clásicos sigue una estrategia bien diferente, casi opuesta. En este caso hay una relación directa entre el título y el contenido de la película, una armonía casi redundante sin el menor trazo de desajuste. Straub y Huillet consideran este título como «el más franco» de todos los posibles.²⁰ *Obreros, campesinos* no solo designa las dos clases sociales a las que pertenecen los personajes de la película. Con la coma que separa y asocia estas dos clases, el título también visualiza gráficamente la relación que tienen estos dos grupos en la película. La coma del título encarna la situación que separa y a la vez construye un espacio común de enunciación para estos dos grupos, tal como aparecen en la novela de Elio Vittorini en la que se inspira la película (*Las mujeres de Mesina*, 1949).²¹ El título trabaja de pleno acuerdo con la película, con su narrativa pero también con su construcción formal. No hay grieta alguna, sino una perfecta unidad, una llana coincidencia. Y sin embargo, además de anunciar didácticamente el contenido de la película, la manera en la que el título aparece en los créditos iniciales otorga a los conceptos de «obrero» y «campesino» una extraña resonancia.

El arranque de *Obreros, campesinos*, con sus créditos iniciales y sus primeras imágenes, es portentoso en su simplicidad formal

20 Véase Jean-Marie Straub, Danièle Huillet, Elio Vittorini, *Ouvriers, Paysans/ Operai, Contadini*, Toulouse, Ombres, 2001, p. 174.

21 *Obreros, campesinos* se centra en cuatro capítulos (XLIV, XLV, XLVI y XLVII) de la novela *Las mujeres de Mesina*.

Obreros, campesinos (2001).
En el primer segundo se lee
«Operai, Contadini», también
en francés y en alemán,
y hay una estrella roja.



y riqueza estético-política. Este inicio anuncia la que entiendo es la doble apuesta política de la película: la afirmación rotunda de los sujetos políticos «obrero» y «campesino» y la reconfiguración de la imagen de estas clases sociales y de su relación, reconfiguración alejada de los tipos sociales recurrentes en el cine llamado de izquierdas. El primer fotograma presenta el texto del título en italiano *Operai, contadini* pero también en francés y en alemán (*Ouvriers, paysans; Arbeiter, bauern*). El uso de varias lenguas insiste en la dimensión internacional, o cuando menos europea, de estas figuras. Además, Straub y Huillet subrayan la importancia de estos nombres al hacer que el fotograma dure treinta segundos. Bajo el texto del título, una estrella roja enfatiza la apariencia marxista clásica de la imagen.²² Esta estrella es una referencia críptica a un partido de izquierdas italiano prohibido en Italia en el tiempo en el que la película fue realizada (aunque el simbolismo general de la estrella roja

22 Straub y Huillet han hecho tres versiones de *Obreros, campesinos*. Hay mínimas diferencias entre estas versiones (en la luz, en la posición de los actores), en una de ellas no hay estrella roja en el fotograma del título. Véase Giulio Bursi, «*Ouvriers, Paysans* et la Pratique des Différentes Editions dans le Cinéma de Straub-Huillet», *Cinéma & Cie*, vol. IX, n.º 13, 2009, pp. 51-60.

excede la especificidad de esta alusión). Cada elemento de este primer fotograma parece anunciar que vamos a asistir a una lectura marxista canónica acerca de los sujetos revolucionarios «obrero» y «campesino»: el papel protagonista en la revolución es para los obreros que aparecen en primer lugar; los campesinos, secundarios, les siguen. Sin embargo, tras una decena de segundos, arranca una magnífica aria barroca perteneciente a una cantata religiosa de Johann Sebastian Bach (BWV 125-4, Aria *duetto*). Dos voces cantan unos versos de Martín Lutero: «Se escucha el potente eco una y otra vez / Una promesa tan deseada: / Quien crea será bendecido». Dificilmente esta cantata religiosa formaría parte de la banda sonora con la que el marxismo canónico celebraría al proletariado y campesinado. Para un cierto marxismo la conjunción de esta música y estos sujetos es incongruente, escandalosa, impensable sino en términos de oposición. Desde los primeros segundos de este largometraje, los sujetos «obrero» y «campesino» empiezan a sonar de otra manera.²³ ¿Cómo ver y escuchar esta yuxtaposición de iconografía marxista y música religiosa barroca?

Entiendo que Straub y Huillet no organizan simplemente un choque entre los nombres «obrero» y «campesino» y la música que los acompaña. No se trata aquí de un choque que exponga, con ímpetu brechtiano, las contradicciones sociales que establecen una distancia jerárquica entre la clase obrera (y el campesinado) y el arte noble de la música clásica religiosa. La pieza musical que han elegido es un dueto. Dos voces masculinas cantan el mismo texto. Estas dos voces tienen tonos y timbres distintos; son las voces de un contrateno y un bajo. Su canto ocurre en tiempos distintos, coincidiendo y separándose a lo largo de la canción. El efecto es el de dos voces que dialogan y discuten. Entre

23 El arranque de *Comunistas* parece, pero solo parece, ofrecer una sonoridad marxista clásica. En efecto, la película arranca al compás del himno de la República Democrática Alemana, *Resucitado de entre las ruinas*, con letra de Johannes R. Becher y música de Hanns Eisler.

título y aria entiendo que Straub y Huillet sugieren que existe una misma dualidad conflictiva, enfatizada su vez por el uso del blanco y el negro en estos créditos iniciales. La relación obrero-campesino anunciada gráficamente en los créditos se refleja y redobra en la relación entre las dos voces operísticas de la cantata: entre el dúo marxista obrero-campesino y el dueto operístico tenor-bajo existe una asombrosa coincidencia. Y esta relación otorga a los sujetos «obrero» y «campesino», antes de que aparezcan en la película como personajes, una resonancia lírica que agita el imaginario marxista estándar. Es una armonía radical que dinamita reparticiones sociológicas entre arte y clase social, entre música religiosa y sujetos de emancipación.

La cantata de Bach continúa durante el resto de la presentación de los nombres de actores y colaboradores en los créditos. Se interrumpe abruptamente con la primera secuencia de la película, un movimiento de 180 grados que presenta el espacio en el que la acción va a tener lugar, el interior de un bosque. Esta secuencia giratoria dura tres minutos: vemos el bosque y la luz del sol filtrada por las hojas. Descubrimos en un primer plano auditivo el sonido del agua de lo que se adivina como un pequeño riachuelo. Escuchamos el piar de pájaros variados. Esta larga secuencia forestal contrasta con el comienzo de la película (el título marxista, la cantata), y escenifica un contraste entre cultura y naturaleza que continúa dinamitando cualquier expectativa de estar ante una película que exalte de modo canónico los sujetos obrero y campesino. El primer fotograma con el título en tres lenguas distintas, la estrella roja, la cantata con dos voces que cantan un mismo texto, el uso del blanco y el negro, los violines, los pájaros que cantan y el agua que corre: todos estos elementos audiovisuales coinciden y contrastan entre sí y forman una conjunción audiovisual de una intensidad inusitada. Este arranque efervescente —una deflagración audiovisual de primer orden— se obstina en afirmar los sujetos «obrero» y «campesino» al tiempo que hace estallar la forma ortodoxa de su representación

y crea universos de referencia en los que estos sujetos resuenan en conjunciones *múltiples*. En efecto, la dinamita que es *Obreros, campesinos* convierte en inoperante toda representación anterior de los sujetos políticos «obrero» y «campesino».

Pero si este cine anula representaciones anteriores de las figuras «obrero» y «campesino» —representaciones que se siguen repitiendo hoy— no lo hace a partir de una actualización de estas, sino a partir de un rechazo a la distinción moderna entre obsoleto y actual. Este cine no busca incorporarse a una realidad o tiempo existente sino a su interrupción revolucionaria a través de la afirmación de otro mundo. *Obreros, campesinos*, como es el caso en la mayoría de sus películas italianas, hace presente un pasado pre-moderno o, mejor dicho, a-moderno. El problema de titular, la enfermedad de dar nombre a algo, aparece en estos casos ante todo como una oportunidad para intervenir en lo que es imaginable o figurable en el presente. La resistencia a la desaparición de nombres políticos como «obrero» y «comunista» no deja de ser paradójica. Este cine no busca restaurar su grandeza pasada o adaptarlos al presente. Su trabajo, incluida su práctica titulística, construye otras temporalidades que afirman y desplazan estos nombres de sus referencias habituales. Se trata de temporalidades audiovisuales que no están reguladas por los ritmos industriales de la imagen normativa y que nos enseñan otra paciencia de mirada y escucha. En ellas nombres como «obrero» y «comunista» cuentan como presentes en un presente anacrónico e inasimilable al tiempo ordinario capitalista. La obra de Straub y Huillet nos muestra que el cine es un arte poderoso con la capacidad de intervenir en la imagen, es decir en el sentido, de un nombre y de un sujeto político, también en su resonancia temporal. El cine hace visible la distancia fundamental entre un nombre y lo nombrado y a su vez articula modos de habitar esa distancia, modos con consecuencias políticas. En su cine no se trata de definir mejor un nombre dado, de representarlo mejor acorde a los tiempos que corren, sino de una intervención

que confirma que el presente está abierto a ser reconfigurado. Las palabras, imágenes y sonidos de este cine convocan otro mundo, y sacuden nuestras certezas para que lo veamos y escuchemos.

François Albers



CINE [Y] POLITICA. «HOZ Y MARTILLO, CANONES, CANONES, ¡DINAMITA!»

ENTREVISTA CON JEAN-MARIE STRAUB Y DANIÈLE HUILLET

Jean-Marie Straub: Para empezar, hay que decir que la conjunción «y/e» es siempre una gilipollez: cine e historia, cine y literatura, cine y música, y así hasta el fin del mundo, el fracaso intelectual...

Y en cuanto al cine político, realmente no sé lo que es, cada vez lo tengo menos claro y espero no tenerlo claro nunca. Eso es lo primero.

En segundo lugar, dejando a un lado el cine, no hay películas políticas sin moral, no hay películas políticas sin teología, no hay películas políticas sin mística.

¿Qué significa eso? Pues significa, por ejemplo, que la música de Anton Webern es más política que la de Alban Berg, que la música de Arnold Schoenberg es más política que la de Berg, que la música de Hanns Eisler es mucho más política que la de Kurt Weill. Y, por hablar de nuestras últimas experiencias, significa que una película como *Furia* [*Fury*] de Fritz Lang es mucho más política que *M*, contrariamente a lo que pregona la gente de izquierdas sobre el auge del nazismo en *M* y en *Mabuse*. Puede que eso tuviera cierto interés para gente como [Georges] Sadoul en un momento dado, pero no sirve de nada repetir lo mismo como papagayos...

Significa que *Un rey en Nueva York* [*A King in New York*] es un gran film político.

No hay películas políticas sin moral, ni películas políticas sin teología, ni películas políticas sin mística.

También significa que, si aceptamos una paradoja que en realidad no es tal, sino más bien una provocación, nuestras tres películas más políticas son: *El esposo, la actriz y el chulo* [*Der Bräutigam, die Komödiantin*]

und der Zuhälter], *Crónica de Anna Magdalena Bach* [*Chronik der Anna Magdalena Bach*] y *Moisés y Aarón* [*Moses und Aron*].

En *Moisés y Aarón* por primera vez, dado que, hasta ahora, aparte de un subtítulo de *No reconciliados* [*Nicht versöhnt oder Es hilft nur Gewalt, wo Gewalt herrscht*] que decía: «Solo la violencia ayuda, donde la violencia reina», siempre nos habíamos negado a incluir mensajes en nuestras películas, los íbamos eliminando, pues no queríamos imponer mensajes a la gente que veía las películas, nos parecía que no teníamos derecho a hacerlo. Y hete aquí que, gracias a *Moisés y Aarón*, gracias a Schoenberg, de repente, al final de la película aparece un mensaje político que resulta cada vez más actual: «Siempre que vuestro talento os conduzca a las más altas cimas, siempre volveréis a caer en el desierto, por haber hecho mal uso del éxito».

Un día, hace al menos quince años, vi en Roma por casualidad una proyección al aire libre de dos películas: *La Marsellesa* [*La Marseillaise*] de Jean Renoir, una película magnífica que conocía muy bien porque la había visto muchas veces, y *Las dos huérfanas* [*Orphans of the Storm*] de Griffith, film que apenas conocía y que solo había visto una vez. Pues bien, aquella noche de repente me pareció que la película de Griffith era, en el aspecto político, posiblemente más fuerte que la de Renoir. Así que la fuerza de una película política no tiene nada que ver con su ideología. Después tuve ocasión de volver a ver *Las dos huérfanas* en la Cinémathèque —era una proyección más o menos exasperante, porque se trataba de la copia del MoMA en color, etc. (quizá incluía cosas inéditas)—, pero no volví a tener aquella sensación. Sobre todo vi el lado sadiano de la película, vamos, su lado cinematográfico. Pero la impresión que había tenido quince años antes, al ver la película a continuación de la de Renoir, no creo que fuera errónea. Evidentemente una película resultaba agobiante y la otra optimista. Habría que partir de ahí y saber lo que se puede hacer.

Quiero añadir ahora un elemento más a los tres puntos mencionados hace un instante para decir que no existen películas políticas sin memoria. Eso significa oponerse de lleno a la socialdemocracia, al reformismo y a

todo ese lío, porque si hay algo que todos ellos rechazan es la existencia del pasado, de lo diferente. Son absolutamente antimarxistas: el método marxista por excelencia, consistía en remontarse hasta los asirios para encontrar lo que había sido diferente, lo que había cambiado. Y Marx iba cada vez más lejos a medida que envejecía. Por el contrario, la socialdemocracia cultiva la huida hacia delante: ya no tenemos derecho a vivir el momento presente, se nos dice que el progreso debe continuar, que no queda otro remedio que sumirse en el abismo del progreso hasta que ocurra la catástrofe. El crecimiento es infinito, no puede detenerse. Cuando surge alguna adversidad, la solución es que el crecimiento se reanude y se multiplique. De modo que vivimos en «el mejor de los mundos posibles» y todo lo que lo precedió era necesariamente menos bueno. Esa es exactamente la idea contra la que se sublevó Walter Benjamin cuando dijo que la revolución «es el salto de tigre hacia el pasado».

Así pues, una película política es un film que debe recordar a la gente que no vivimos ni mucho menos en «el mejor de los mundos posibles» —ya lo decía Buñuel— y que el momento presente, el que nos roban en nombre del progreso, el momento presente que pasa, es irremplazable. Que estamos esquilmando los sentimientos como esquilbamos los recursos del planeta y que el precio que exigimos a la gente, en favor del progreso y el bienestar, es demasiado alto y no se justifica. Por no mencionar que la pobreza y la miseria proliferan en este sistema, y no solo en el Tercer Mundo: pensemos en Inglaterra, en la que descubrimos cosas alucinantes hoy en día, la Inglaterra que fue precisamente la cuna del capitalismo.

Habría que hacerle ver a la gente que el precio es demasiado alto y que solo hay una cosa por la que vale la pena luchar, y es precisamente el momento que pasa, en vez de dejarse llevar por una huida hacia delante.

Debemos volver, por lo tanto, a lo que dijo Benjamin. La revolución «es también volver a poner en su sitio cosas muy antiguas pero olvidadas» (Péguy). Las películas que hacen sentir son también filmes políticos. Las demás son *truffe*, timos.

Lo que se suele denominar cine político es algo que viene y va según las modas. Cuando [Jean-Louis] Comolli llegó a nuestra casa, en Roma, para preparar *La Cecilia*, tenía una sola idea en la cabeza, una idea fija: quería convertirnos a la religión estética, a la estética religiosa de Mon-signore Dario Fo. De ahí surgió *La Cecilia, Durutti* [sic]¹... Conviene que se sepa de una vez por todas que [Friedrich] Hölderlin es mil veces más político que Jacques Prévert. ¡Y punto! Aunque se haya descubierto que Hölderlin era el único intelectual europeo, o el único poeta en todo caso, que, ya antes de la amenaza industrial y su cumplimiento, logró inventar la única cosa capaz de salvar de la catástrofe a «los hijos de la tierra», como los denomina, y «su cuna, la tierra». El que inventó lo que he denominado una utopía comunista. Aunque al mismo tiempo la intelectualidad de la época llevase el agua al molino del desarrollo, del progreso.

François Albera: *¿Qué papel desempeñan las circunstancias cuando se hace una película política? ¿Es posible eludirlas?*

JMS: *Un rey en Nueva York* es una película realizada bajo la amenaza maccartista, que se cernía personalmente sobre [Charles] Chaplin, entre otros.

No hay nada más difícil que hacer películas militantes o sobre militantes.

Danièle Huillet: Cuando [Serguéi] Eisenstein hizo publicidad a favor de los tractores es porque era lo que convenía en aquel momento, pero también tenía una vertiente peligrosa, pues si se puede decir que los tractores son muy útiles habría que mencionar también los estragos que pueden causar. Cuando vemos eso hoy, parece que no concluyó su trabajo.

1 Se refiere a la película de Jean-Louis Comolli *Buenaventura Durutti, anarquista* (1999) (N. del E.)

FA: *Dicho eso, el tractor se avería. Se requiere la determinación política de Marfa para que vuelva a funcionar... Y en la versión original de la película —modificada al final cuando cambia de título— el tractorista decide quedarse en el pueblo y aparece en un carro de heno tirado por bueyes.*

JMS: Al menos eso es marxista.

DH: Es que Eisenstein no era tan tonto. Pero debe de haber otra forma de proceder que no consista en incitar a la gente a la rebelión y la lucha, disfrazando la realidad para hacerles creer que no queda más remedio que lanzarse en esa dirección.

JMS: De nuevo la película militante confina a la gente en la urgencia. Y en la urgencia estamos, la culminación del sistema que inventó las cámaras de gas: hoy la urgencia proviene de la socialdemocracia inglesa y de la socialdemocracia francesa, que ya no consiste en aniquilar a los judíos, sino en matar a centenares de miles de animales de manera preventiva para mantener el mercado. Aunque a algunos judíos les ofenda, no hay gran diferencia entre eso y el exterminio de los judíos. Lo que subyace es la misma idea y el mismo sistema industrial, «der gleiche Geist» —como diría Hölderlin— que inventó las cámaras de gas y ese sistema. Al fin y al cabo, no hay que ser hindú para saber que un ser vivo es un ser vivo [ya sea un judío o un cordero], como saben muy bien los judíos, pues no en vano fueron ellos quienes inventaron el cordero pascual.

Yo veo una gran película política cuando, en *Arsenal* de [Aleksandr Petróvich] Dovjenko, aparece un campesino que se llama Iván y que empieza a pegarle al caballo, en solitario por un campo desierto, y que no puede parar porque está harto, y de pronto se oye una voz que dice: «Iván, Iván, ¡ite has equivocado de enemigo!».

Hay un prólogo de Schoenberg a las «Bagatelas para cuarteto de cuerdas» de [Anton] Webern en el que dice: «Cada mirada puede convertirse

en un poema, cada suspiro en una novela, pero para encerrar toda una novela en un simple gesto, toda la felicidad en un suspiro, hace falta una concentración capaz de desterrar cualquier expansión sentimental».

Esta idea podría servir como definición del cine político: evitar a toda costa lo que mantiene con vida al capitalismo, la inflación. Si en la estética se aplica la misma inflación que mantiene con vida a la sociedad capitalista, el mundo en el que vivimos no vale la pena, llevamos constantemente el agua a ese molino.

Elio Vittorini, en *Les lettres françaises* de 27 de junio de 1947, dice lo siguiente:

«Mi primera toma de conciencia sobre el espectáculo de la sociedad en la que vivía. Esa enorme mentira que yo conocía de sobra. Todos se remitían a una moral anterior al fascismo, una moral de la que precisamente surgió el fascismo. Por lo tanto, todavía se dirigían hacia el fascismo. En el mejor de los casos, hacia el estancamiento moral, la esterilidad. Intentaban restañar las heridas, poner remedios superficiales. Pero nunca combatían la verdadera enfermedad. Era algo evidente aun sin haber leído a Marx. En cualquier época de la historia hay una cantidad de medios posibles, cierta provisión de medios, por así decirlo. Y en todas las épocas de la historia se han utilizado todos los medios disponibles, cualquiera que fuese la moral preeminente en la época. Esa es la hipocresía que denunciaba ya Maquiavelo cuando pretendía que el Príncipe tomara conciencia de sus actos. Hoy acabamos de descubrir medios nuevos: los de la energía atómica. ¿Hemos renunciado a utilizarlos? No. Por lo tanto, digamos que cada época hace uso de todos los medios a su alcance. No obstante, el mundo capitalista está conformado de tal manera que los medios se utilizan de un modo absurdo y con una hipocresía absoluta. Son medios ilimitados, un caos de medios. Vivimos una época en la que impera una falsa moral».

Y este texto data de 1947. ¡Qué diría hoy! Ahora ni siquiera hay una falsa moral: tan solo hay un cinismo inconfesable...

¡Dios! La gran música política no es una música de agitación o de cabaret, aunque haya cosas muy mordaces y muy graciosas en los cabarets. Por cierto, la única gran canción de cabaret la escribió precisamente Schoenberg. Hay tres y duran apenas diez minutos...

Entonces ¿cuál es la gran música política? Pues nada menos que [Ludwig van] Beethoven. Y, según este mismo razonamiento, una gran película política es *Esta tierra es mía* [*This Land is Mine*] de Renoir, que además es, en cierto sentido, una película de agitación. Y, por otro lado, una gran película política de tipo Beethoven es *Un rey en Nueva York*.

Lo de Comolli y Monsignore Dario Fo es algo tremendo, porque por aquel entonces Brecht ya luchaba contra todo eso. Su religión estética es exactamente la mentalidad de nuestro banquero en *Lecciones de historia* [*Geschichtsunterricht*].

El banquero de [Bertolt] Brecht en *Los negocios del señor Julio César* es el tío que dice: «zum Volk muss man Volkstümlich sprechen... [al pueblo —al folk— hay que hablarle *folklóricamente*]». Y Brecht dirá posteriormente: «Ich bin nicht tümlich, sagt das Volk» [Yo no soy «lórico», dice el «folk» / «[popu]lar», dice el «pueblo»]. Por el contrario, hay que tratar a las personas como adultas y ayudarlas a ver y entender, porque cuando se aguzan los sentidos es cuando se desarrolla la conciencia. En cambio, toda la sociedad contemporánea se empeña en la restricción, el malthusianismo, en menoscabo de los sentimientos. Con la historia de los campesinos ocurre lo mismo. Cuando la burguesía era incipiente, ¿qué hizo? Las guerras del campesinado. La más reciente terminó con la complicidad de la Casa de Lorena, que por aquel entonces era una de las mayores provincias francesas. Los del otro lado del Rin necesitaron su ayuda para aniquilar a los campesinos alsacianos. Después se inventó la industrialización, el cultivo intensivo, los abonos y demás. ¿Cuál era el objetivo de todo eso? Acabar con el campesinado. Entretanto, la burguesía tomó el poder en 1789 y ahora se intenta eliminar a los pocos campesinos que quedan con reglamentos y normas europeas.

Así pues, una gran película política será también aquella que no presente datos estadísticos —pues no conviene incurrir en los defectos que nos llegan del otro lado del Atlántico— sino cifras. En *Furia* hay cifras: tantos linchamientos por semana desde hace tanto tiempo. En *Demasiado pronto, demasiado tarde* [*Trop tôt, trop tard*] hay cifras: un tercio de la población de tal pueblo tiene dificultades para sobrevivir. Son cifras que provienen de los cuadernos de quejas que cita Engels.

FA: *Sin embargo, en la disputa entre Eisler y Schoenberg, el primero plantea la cuestión del receptor, del destinatario en relación con la música de laboratorio. Opta por dirigir coros de obreros, componer música escénica y cinematográfica, canciones...*

JMS: Eisler no fue el único que planteó esas cuestiones. Sabía bien, así lo dijo en sus entrevistas con [Hans] Bunge, que su música había caído en el olvido al otro lado del muro. Tuvo la oportunidad de vivir en otra sociedad, pero por motivos ideológicos le ocurrió lo mismo que le había ocurrido a Schoenberg por motivos no tan abiertamente ideológicos.

FA: *Yo me refería a los años veinte, no a la República Democrática Alemana.*

JMS: Las discrepancias de los años veinte no eran tan graves, eran discrepancias amistosas. Eisler rechazó la «música culta» de su maestro y Schönberg aconsejaba a Eisler que hiciera menos política y se ocupase más de la música. Le dedicó muchas más lindezas —en su carta a [Vasilí] Kandinsky, por ejemplo— de las que plasmamos en nuestra película.

Pero Schoenberg en Viena coqueteaba también socialistas como [Franz] Kafka. Además, Benjamin le dijo un día a Brecht que el gran escritor socialista era Kafka y que él era un escritor católico. No es del todo descabellado a partir de la época en que ya no resulta peyorativa la expresión «escritor católico».

FA: *¿Eso tiene algo que ver con lo que denominabas el «catolicismo» de [Roberto] Rossellini en un artículo antiguo?*

JMS: Todos cometemos errores de juventud. De todos modos, hasta eso fue censurado, porque no se podía decir «católico» en Radio-Cinéma-Télévision, de modo que se convirtió en «cineasta cristiano». No se podía decir que era católico, sobre todo porque era como poner en tela de juicio el catolicismo. Yo lo decía simplemente porque había hecho la película *Juana de Arco* [*Giovanna d'Arco al rogo*]. Pero, en el fondo, Rossellini no era exactamente un cineasta católico, era un cineasta volteriano que coqueteaba con la ideología de la democracia cristiana y hacía propaganda a favor de [Alcide] De Gasperi. Por lo tanto, me equivoqué al escribir eso y quizá tuvieron razón al censurarlo.

Digamos que a Brecht le interesaba la idea de la edificación moral.

DH: ¡A Kafka, no!

JMS: [...] Está clarísimo en una de sus obras más fuertes, *Santa Juana de los mataderos*, que trata sobre la práctica de todas las virtudes cristianas, incluida la resignación, la caridad y demás, antes de descubrir, como dice Juana, que «Es hilft nur Gewalt, wo Gewalt herrscht [Solo la violencia ayuda, donde la violencia reina]». Ya está harta.

De modo que el cineasta político, aun a riesgo de resultar un poco pretencioso, es el que termina una película diciendo: «Hoz y martillo, cañones, cañones, idinamita!».

Es ahí donde estamos, no hay otras soluciones, que no nos dé miedo decirlo. Pero eso, cuando ocurra, nos costará caro.

Vivimos en un mundo, formamos parte de una humanidad que, a causa de esa mentalidad y de ese sistema, ha enfermado, tiene una enfermedad mortal. Por lo tanto, cuando eso ocurra, si es que todavía es posible, necesitará una convalecencia. Así pues, aquel que hace una película

que termina de ese modo, no se detiene ahí, sino que añade, haciendo honor a Beethoven, la idea de la convalecencia.

Y si solo contiene uno u otro aspecto, no se trata de una película política.

En todo caso, no temamos las contradicciones, pues en caso contrario haremos exactamente lo mismo que hace la sociedad en la que vivimos, que se afana en fabricar robots cojos: robots en el plano moral e intelectual y cojos en el plano de los sentimientos. Por lo tanto, debemos ir contracorriente.

Producir películas de agitación es algo que no desprecio —no tengo derecho a hacerlo—, pero creo que eso sería mucho más difícil todavía, y hacerlas dejándose llevar por las corrientes de la moda no vale la pena.

DH: Ni hacerlas dejándose llevar por la irritación. La rabia. La furia.

JMS: Porque, como decía Brecht, la rabia enronquece la voz. «No teníamos elección, pero que se sepa que nos hemos quedado roncos». Ahora bien, aunque estamos en nuestro derecho de desgañitarnos, no podemos hacerlo propio con la gente que ya ha enronquecido por otros motivos. Y sobre todo no tenemos ningún derecho a hacerles creer que, si aplican tal o cual receta al salir del cine, todo irá mejor, etc. «¡Oye, qué fácil! ¡No lo había pensado!». Como dice [Michel] Delahaye, siempre hay buenos detrás de la cámara y malos delante.

FA: *Sin embargo, en vuestras películas hay algo que pone de relieve la necesidad de realizarlas. Están ancladas a un lugar, a un momento dado. ¿Podríamos considerar que surgen de una suerte de urgencia?*

JMS: Es distinto cada vez.

En *El esposo, la actriz y el chulo* el impulso, la urgencia, era que nos marchábamos de Alemania en la época en que la policía derribaba las

puertas de las universidades a hachazos, después de habernos dejado maltratar como perros durante diez años para intentar hacer películas, sobre todo *La crónica*, que fue el primer proyecto, y luego otros dos, *Machorka-Muff* y *No reconciliados*. Nos íbamos, eso es todo, y justo en aquel momento ocurría lo que se denominó el Mayo del 68 y se produjo una pequeña ruptura.

Acabamos allí, al lado de [Daniel] Cohn-Bendit, sin la menor intención de volver a Francia y de acabar en chirona durante un año, pero ahí estábamos, y había cierta nostalgia, aunque fuera, pese a todo, una *chienlit*, una mascarada, como decía el otro. Que además acabó perdiendo el poder en su último referéndum, como es sabido, porque había pedido una cosa de nada: participación. ¡Eso bastó para acabar con De Gaulle! Nos reíamos de la «participación» y ahora volvemos a las andadas; los obreros y empleados accionistas. Pero aquello bastó para mandarlo a Colombey, para mandarlo a «ordeñar sus vacas», como decía Anna Magnani en *La carroza de oro* [*Le Carrosse d'or*]. Esas fueron las circunstancias.

DH: Nosotros, como personas, reaccionamos forzosamente a las circunstancias, pero eso no es motivo suficiente para plasmar las reacciones individuales en una película. Para eso ya están las historias sentimentales.

Mira, cuando [Paul] Cézanne pinta a los jugadores de cartas, solo Dios sabe que a nadie se le ocurriría decir que eso es política. Y de repente tú entras en un bar cerca de Moyeuivre-Grande, en Lorena, y en ese bar hay una reproducción de *Los jugadores de cartas* [*Les Joueurs de cartes*]. Eso produce un efecto muy extraño. Entonces tú se lo comentas al tipo que hay al otro lado de la barra, y él te dice: «Sí, me gustaba».

JMS: A lo mejor no es directamente político, pero lo que me fascinó es que Cézanne es totalmente realista. Hace veinte años que veo a la gente que juega a las cartas debajo de mi casa, tipos que socialmente no son iguales, unos van en vaqueros, otros son quinquis y otros son obreros

metalúrgicos jubilados, pero cuando observo a esos tíos de pie, sentados, y me fijo en sus gestos, es alucinante comprobar lo realista que es el cuadro de Cézanne. Bueno, pues las películas políticas empiezan con el realismo. Un realismo que consiste, como decía Brecht, en empezar por lo particular y posteriormente, cuando ya se está bien enraizado en lo particular, elevarse hasta lo general. Dice: «La cosa única, prendida/atada a lo general».

Además, en nuestra pequeña biografía personal, nuestra «carrera» que avanza a pasos agigantados, pues ni siquiera recibimos un céntimo del CNC² [...], las cosas son una sucesión de altibajos. La cronología de las películas no es la de los proyectos: *La crónica* debería haber sido la primera y *Moisés y Aarón* la segunda, y sin embargo no fue así. *Machorka-Muff* no debería haber sido la primera.

Hacer películas políticamente es también hacer lo que decía [Jean] Cocteau: «Cultiva lo que te reprochan, eres tú». *La crónica* la hicimos tal como queríamos y no como nos aconsejaba la gente a lo largo de los diez años que tardamos en hacerla. El primero con Curt Jurgens, el segundo ofreciéndonos el doble de dinero que habría costado la película, pero pagando a Herbert von Karajan... Y los mandamos a todos a la mierda, porque queríamos hacer esa película con Gustav Leonhardt, que, por aquella época, no estaba en el candelero de la industria cultural, y todo el mundo, incluso los músicos y musicólogos, nos decían: «¿Cómo? ¿Y ese quién es?», y teníamos que escribirles el nombre en un papel. Incluso a Nikolaus Harnoncourt. En cuanto al pobre de [August] Wenzinger, la mano derecha de Paul Sacher en Basilea, tampoco era mucho más conocido. Aparece en la película con Leonhardt y, como eso no tenía ningún valor taquillero en la industria cultural, nadie daba un duro por la película. Cuando hablamos de hacer una película políticamente, organizando todos los detalles, significa que elegimos a los actores sin acudir a la agencia de casting ni a los éxitos de taquilla, so pretexto de que hay que hacerlo así porque, si no, no habrá dinero, porque sin [Gérard]

2 Centre national du cinéma et de l'image animée (N. del E.)

Depardieu la película no se hace, sin la última chica guapa de moda no habrá dinero del CNC, la película no irá a Cannes, etc. En caso contrario, no es ya que no se puedan hacer películas políticamente, sino que no se pueden hacer las películas que a uno le apetece hacer. Ya lo decía Brecht en su prólogo a *A quién pertenece el mundo* [*Kuhle Wampe*]: «La organización nos costó mucho más esfuerzo que *die kunstlerische arbeit* [...] el trabajo artístico en sí» y eso, dice Brecht, se debe a que era una película política.

Esta es otra respuesta a la pregunta inicial: para hacer películas políticas hay que ocuparse de toda la organización, en lugar de recurrir a otras instancias, ni siquiera amistosas, ni siquiera a amigos del alma que están dispuestos a echarnos una mano.

DH: Siempre hay un momento en que uno se ve obligado a decir: ¡No! Esto va a ser así y, si tú no quieres hacerlo, nos encargamos nosotros. Hasta escribir en un folleto una frase como «Esta película fue rechazada por el comité de selección del festival de Cannes», algo que responde estrictamente a la verdad, suscita la reprobación de nuestros amigos, que ponen el grito en el cielo: «Pero ¿qué queréis? ¿Agitar el avispero de Cannes?». Y nosotros les decimos: «Mirad, si no queréis enemistaros con vuestro mundo, porque al fin y al cabo es el vuestro, no el nuestro, ya nos encargamos nosotros». Y ahora, como «Straub» se ha convertido en una marca y tenemos reconocimiento, acaban cediendo, pero sigue siendo una cuestión de relaciones de poder.

JMS: Hacer una película políticamente es hacer una película con los objetivos necesarios, el número necesario de metros de película, rodarla en el orden necesario, con el material necesario, pagar a los técnicos como mínimo según convenio y pagarles al comienzo de cada semana, no al final, y no imponerse ahorros ridículos mientras la producción comercial despilfarra el dinero en gastos irreales y cosas inútiles y condena a la gente que hace películas, incluso a cineastas de prestigio como [Bernardo] Bertolucci, a

visionar *rushes* en blanco y negro o a limitarse a dos objetivos. Eso nos pasó en *Lothringen!*, cuando pedimos el zoom Primo y nos dijeron que era demasiado caro para un cortometraje. Pero nosotros sabemos lo que queremos rodar, dónde lo vamos a rodar y lo que necesitamos técnicamente, y si no nos quieren pagar eso, pues bien, lo costaremos de nuestro bolsillo.

DH: El sentido de la palabra «político» es también el de libertad. Si quiero que aparezca esa frase sobre el festival de Cannes, no es por venganza, ni para agitar ningún avispero, porque no hay avisperos que valgan, sino porque es importante que algunos jóvenes sepan...

JMS: [...] ¡que no hay libertad artística en el sistema capitalista! Que hasta los organismos que dicen estar al servicio de la cultura solo están al servicio de la industria cultural del cine francés y, cuando ven llegar una película en la que no aparece la última chica guapa de moda o Depardieu o Dios sabe quién, no la quieren.

DH: Cuando hicimos los carteles de *No reconciliados* y se los llevamos a la responsable del cine donde se estrenaba la película, nos dijo: «Ach! das ist nicht unser Geschmack [no es nuestro estilo]». Y dijimos: «Pues vale, lo pagaremos nosotros». Y en aquella época no teníamos ni un céntimo y se necesitaban mil marcos. Y tú me dirás que es un gran privilegio que no está al alcance del proletariado, pero, curiosamente, cuando oyes a los estibadores de Saint-Nazaire durante las grandes huelgas, el tema del que más hablan no es el dinero ni las diferencias que pueda haber entre trabajadores, sino de la libertad, de poder ir a trabajar si quieren, poder cambiar de trabajo, «simplemente poder cambiar de muelle cuando nos dé la gana». Ese es el estatuto que propugnan para el estibador. Resulta extraordinario que sean ellos quienes hablen de libertad.

JMS: ¡La prueba la tienes en [Daniel] Toscan du Plantier! Me limitaré a mencionar a dos colegas nuestros estimables, como se suele decir: uno se

llama [Hans-Jürgen] Syberberg y el otro Benoît Jacquot. Son dos tíos jóvenes —no son viejos, así que deberían ser capaces de plantar cara— que se han dejado embaucar, con veinte años de diferencia entre uno y otro, por el mismo sistema que se llama Toscan du Plantier. Syberberg quería grabar la ópera de Wagner con sonido directo a la vez que la imagen y decidió renunciar, porque Toscan le vendió una grabación hecha en Montecarlo que tenía en su fonoteca y que no salía tan cara. De modo que hizo una película que no tenía nada que ver con lo que él quería. Esta es una manera de actuar que no tiene nada de político.

Le acaba de ocurrir lo mismo a Benoît Jacquot, que está rodando *La Traviata*, me parece. Durante semanas o meses trabajó con un ingeniero de sonido, porque había jurado que sería con sonido en directo, y de repente va y hace la película en playback.

FA: *La moral evocada al comienzo ¿definía una postura individual?*

JMS: No, solo quería decir que vivimos en un mundo donde se desecha la moral e impera el cinismo. El cinismo está presente en los carteles, los eslóganes, los anuncios. Podríamos ir más lejos y hablar de la aniquilación de la moralidad pública.

La moral también es saber que la delación es una cosa horrible. Sin embargo, el gobierno italiano ha promulgado una ley que fomenta la delación. En consecuencia, [Bettino] Craxi y [Giulio] Andreotti han comparecido varias veces al mes ante el juez de instrucción para decirle: «Espere, que voy a denunciar a otro coleguita de mi partido...». Todo eso se hizo supuestamente contra las Brigadas Rojas, y hasta algunos integrantes de las Brigadas Rojas fueron a denunciar a gente, porque la ley preveía que se beneficiarían de circunstancias atenuantes; les contaron la milonga de que los tratarían con más delicadeza. Lo mismo hicieron con la mafia y todos los mafiosos denunciaron como locos. Y el único que no denunció es un viejo, el más viejo de todos los mafiosos, que lleva encarcelado en

Nueva York cuarenta años o así. Fueron a verlo y le dijeron: «Bueno, ¿qué nos cuentas? ¿Nos das nombres?». A lo que él replicó: «¿Nombres? Ni hablar. Estoy aquí; cumplo mi condena. De mí no sacaréis ni un nombre».

Este era un hombre que tenía todavía cierto sentido de la moral.

Un gobierno que promulga una ley de este tipo es una escuela de cinismo: contribuye a la desmoralización del país. Cuando [Massimo] d'Alema (en la sección del PC de Pisa donde también estaba nuestra Angela [Nugara], que vendía *L'Unità* los domingos por la mañana —«Dios se lo pague, señoras, señores»—, el secretario era d'Alema), pues cuando d'Alema, no hace tanto, tras varias semanas de guerra contra [Slobodan] Milosevic, hizo una declaración reproducida a toda página en la primera del *Messaggero di Roma*: «Usciremo più forti di questa guerra! [Saldremos fortalecidos de esta guerra!]', eso es lo que denomino desmoralización pública.

Es un comentario de un cinismo vertiginoso y de una estupidez insondable. Además, debería saber que ningún vencedor ha salido nunca fortalecido de una victoria. Basta con ver lo que les ocurrió a los vietnamitas. Y decir eso cuando hemos participado como lacayos en la Guerra del Golfo y participamos en la guerra contra Milosevic, es la ausencia de moral más absoluta.

Por lo que respecta a la moral económica, es aún más cínica. La moral de la New Economy es la moral del supermercado, pura y simplemente.

Uno se sorprende al ver a los obreros que restauran un patio, tiran el enlucido que se viene abajo y vuelven a pintar, cuatro capas de un cemento y otro cemento, dos capas de pintura, etc., durante seis meses, sorprende la conciencia profesional que eso entraña. La burguesía, que en su trabajo carece de conciencia profesional, al ver eso debería reírse en su cara ante tanta ingenuidad, o bien ir a ver a su confesor para pedir perdón. En el Evangelio hay un solo pecado imperdonable, y es precisamente la ofensa contra el alma. Pues bien, hace siglos que la sociedad en la que vivimos no solo comete sino que practica y cultiva esa ofensa durante días y horas.

FA: *¿Qué lugar ocupa la teología que evocabas antes en la definición del cine político?*

JMS: Lo que yo denomino teología es lo que guarda relación con dios o los dioses. Debemos saber que, con el surgimiento de las civilizaciones, los campesinos inventaron los dioses; debemos saber qué es esa invención del monoteísmo; debemos saber que es muy difícil prescindir de los dioses, que tardaremos muchos siglos en conseguirlo y que prescindir a la manera de la burguesía volteriana no es en modo alguno la solución. Eso no es más que cinismo. Dicho lo cual, hay que añadir que la teología —volvamos una vez más a Péguy, que dice: «Yo no soy piadoso, dice Dios»— significa evitar que la gente albergue sentimientos adulterados, practicar el sentimentalismo y la piedad. Eso es precisamente lo que sirve de sucedáneo y en ese aspecto podemos decir que [Joseph] Goebbels ganó la guerra. Vivimos en una sociedad de sucedáneos, en todos los niveles: el agua, el aire, los sentimientos, la moral, Dios, todo. Por ello se inventó la sociología y a los psicólogos, que sustituyen a los confesores.

FA: *En el cine, el hecho de representar, de imitar, ¿participa de la misma ideología del simulacro del sucedáneo? Y vuestro apego al sonido directo, a la materialidad de los objetos y lugares, ¿procede de esa teología?*

JMS: Podemos formularlo de otra manera: «¡Regreso a la realidad! ¡Regreso a la realidad! ¡Regreso a la realidad!».

FA: *En vuestra relación con los textos se observan varios procedimientos: unos se retoman íntegramente, otros se reducen a fragmentos. ¿Indica eso una «lectura política»...?*

JMS: [Pierre] Corneille: es la pieza, no cambié ni una palabra. [Cesare] Pavese: son seis diálogos de entre muchos más. Después, la segunda parte,

es solo un fragmento de la novela. La última película: son treinta y nueve páginas de cuatrocientas. *Lecciones de historia*: son unas treinta páginas de trescientas, etc. Cada situación es distinta, pero la idea siempre es no tomar textos descriptivos. En el fondo isiempre he detestado la literatura! Si alguien coge una novela de [Honoré de] Balzac o incluso de Kafka y se pone a ilustrar lo que describen, hará una película fallida desde el primer momento. Lo que nos interesa no es lo que ve el escritor: no se puede ilustrar lo que ve, eso solo obstruye la imaginación, y no se puede saber lo que ve. Lo que veía en las palabras no se puede trasladar a las imágenes. El cine no es descriptivo; además, eso es lo que hace Orson Welles [...] Lo que nos interesa son textos que se encarnarán en seres vivos, en diálogos, no la trama. Lo que interesa en las producciones comerciales es comprar una trama. Después no aparece ni una sola palabra del escritor en la película, pero han comprado una «trama» muy cara. Nosotros tomamos las palabras y las conservamos como tales. En Kafka conservamos casi todos los diálogos, al 90% o incluso más, del primer capítulo, el único que él publicó, y de los capítulos siguientes tan solo hay tres o cuatro diálogos, debido a la traición de su amigo Max Brod, que le prometió que los destruiría. Aparte del primer capítulo —«El chófer»—, Kafka consideraba que el resto no estaba acabado, y además es que no está acabado, como se aprecia claramente. No es casual que yo haya conservado casi todo el primer capítulo y que de los demás haya tomado muy pocos fragmentos, intentando ver con prudencia y mucho tiempo lo que se podía aprovechar y él probablemente habría conservado. Puedo equivocarme; es mi faceta de «censor estalinista», pero estoy bastante seguro. Modestamente.

En la carta a Kandinsky censuramos varios párrafos pequeños o frases enteras de Schoenberg, cada vez que aparece un negro. Pero lo que nos interesa son las palabras de los escritores. De *Empédocles*³ lo conservamos

3 El título completo es *La muerte de Empédocles o Cuando el verde de la tierra brille de nuevo para vosotros* [*Der Tod des Empedokles oder: Wenn dann der Erde Grün von neuem euch erglänzt* (1987)].

prácticamente todo, salvo la última escena, porque es solo un borrador. Pero esos textos no nos interesan como literatura. Si fuera el caso, lo habríamos leído todo, y yo disto mucho de haber leído todo Corneille, todo Kafka, todo Hölderlin, todo [Heinrich] Böll.

Con Böll la cosa es un poco distinta, como con Brecht: hicimos una construcción que ya no tiene nada que ver con la novela de Brecht, pero todas las palabras son suyas y conservamos lo que nos pareció más denso en el aspecto del análisis económico y más fuerte desde el punto de vista literario.

Lo que nos interesa no es hacerle la competencia a la literatura, sino lograr que la literatura pase al otro lado, es decir, pasar de Gutenberg a lo que ocurría en los tiempos en que no había imprenta, no había televisión, la gente se reunía por la noche y relataba historias junto al fuego. Digamos que es algo así como pasar de una civilización escrita a la cultura oral, que está totalmente reprimida.

FA: *Walter Benjamin escribió un texto que tituló El narrador [Der Erzähler] (que él mismo tradujo al francés) en el que opone el relato oral a la novela en el plano del intercambio de experiencias, lo colectivo y la soledad.*

JMS: Bueno, ese lo conoces tú mejor que yo. Pero es cierto que el escritor está condenado a ser un individuo en la sociedad en la que vive, la capitalista, y no solamente en ella. En este otro intento desde el otro lado del muro, la sociedad de las democracias llamadas populares era, pese a todo, una sociedad en la que el artista estaba condenado a ser un individuo, aunque soñase con no serlo. Si no era un individuo, no podía ser artista. Además, esta misma sociedad condenaba a Lenin a ser cada vez más un individuo. Es lo que dice cuando afirma que su trabajo político no le permite escuchar música. En el mundo en que vivimos, como el ser humano es limitado, como el mundo es como es, no podemos hacer tres cosas al mismo tiempo, ni siquiera dos. Estamos condenados. Es lo que decía Schoenberg —no es algo muy diferente— cuando le decía a Eisler: «En vez

de hacer tanta política, más valdría que te concentrases en tu trabajo». Se trata de una provocación un poco poujadista⁴, pero es un hecho: uno no puede hacer política y al mismo tiempo fabricar objetos calificables como objetos estéticos u obras de arte o películas.

DH: En cambio, podemos dejar que las cosas maduren. Hace un momento hablabas de las circunstancias. Cuando uno está, como en nuestro caso, obsesionado con las masacres y las guerras de los campesinos, y un buen día hacemos *Demasiado pronto, demasiado tarde*, es precisamente porque el tema reaparece de una determinada manera una vez que encuentra su forma.

JMS: Una forma que obedece a la casualidad de un encuentro triple: primer viaje a Egipto para *Moisés y Aarón*, segundo viaje a Egipto y, tras el regreso a Italia, descubrimiento de un libro de dos personas que habían pasado un año en un campo de concentración de Nasser...

DH: Más los cuadernos de quejas de los que Engels extrajo cifras. Y todo eso, la parte francesa, concluye con una inscripción «Los campesinos se sublevarán», en parte tapada por un poste. En 1981, cuando acabamos la película, nos dijeron que era imposible una revuelta de campesinos. Y ahora ya vemos lo que está ocurriendo.

Es lo contrario de las películas que se rigen por la moda.

JMS: ¡Ni siquiera de buena fe! En este momento prefiero *Un Film comme les autres* a algunas películas del llamado Grupo Dziga-Vertov. El bueno de Jeannot⁵ seguramente no estará de acuerdo conmigo, pues le gustaría

4 El «poujadismo», es un término derivado del nombre del político populista francés Pierre Poujade creador de la *Défense des Commerçants et Artisans de France* (UDCA, 1954) que se oponía a la política fiscal del gobierno. Su llamamiento al boicot fiscal se mezcla con un discurso patriótico, autárquico y antiparlamentario (N. del E.)

5 Se refiere a Jean-Luc Godard que interpretó al Tío Jeannot en su película *Nombre: Carmen* [*Prenom: Carmen*] (N. del E.)

ocultar esa película, pero esa es mi opinión. Ahí hay una persona que en un momento dado se volvió modesta y se conformó con radiografiar las cosas sin interponer esquemas. Vivía en el momento y en la moda, pero actuaba sin pensar principalmente en la moda.

FA: *Creo que descubrí Crónica de Anna Magdalena Bach en Locarno en 1968, durante el mes de agosto. [Freddy] Buache la había elegido junto a películas militantes surgidas del movimiento de Mayo, lo que ofrecía cierto contraste, y recuerdo que Jean-Luc nos decía que tenía sus reservas con esa película por lo respecta a Alemania, lo que viene después de Bach, el nazismo, etc.*

JMS: Es que le costaba ver un objeto marxiano. No quiero decir marxista sino marxiano, porque el desarrollo intelectual de esa película, como hemos descubierto mucho después, es la evolución del joven Marx. Así que, por casualidad, la película es marxiana. Pero a nosotros no nos había dicho nada. Me había dicho: «Tengo que comentarte algo sobre tu película». Y dijo.

DH: Vamos a ver: la primera parte, pensé: «No, ni hablar, eso no está bien»... La segunda, me dije: «Sí, eso es lo que hay que hacer». Y la tercera volví a pensar que «no estaba bien».

JMS: Eso quería decir: habrías tenido que añadir un comentario, llenarla más o menos, pero poner un comentario que explicase políticamente la situación. Al principio pensó: «Habrías tenido que hacerlo». Después, en el segundo tercio: «No, no, tiene razón en no hacer lo que yo habría hecho», y en el tercero: «¡No! ¡No! Soy yo quien tiene la razón».

Yo no decía nada. Era un poco tímido y no quería burlarme. Le miré y le pregunté con una sonrisa apagada: «Entonces ¿qué te hubiera gustado que hiciera, que hubiera incluido al final “Todo es política”?». Y me respondió: «Pues mira, a lo mejor eso hubiera bastado».

No obstante, ya hay una película que acaba con la frase «Todo es gracia» y, del mismo modo que nunca habría hecho *La crónica* si no hubiera existido antes *El diario de un cura de campaña* [*Le Journal d'un curé de campagne*], por otros motivos, no iba a terminar una película con la frase «Todo es política» solo porque le gustase a Jeannot.

Además, todo el mundo sabe que todo es política. Así que sería como cachondearse de la gente

Creo que las películas políticas las hace gente que no quiere hacerse la interesante.

DH: *Don't be clever for the sake of being clever* es una pieza de Glenn Gould que hemos escuchado esta mañana.

JMS: Cuando Lang, ese medio judío vienés, tras varios años de silencio, después de haber cruzado al otro lado del Atlántico, intenta asimilar el habla americana, la realidad americana, como él era capaz de hacerlo, a base de paciencia cotidiana, diccionarios y búsquedas, cuando hace *Furia*, pues, oye, sí, no da la sensación de que se haga el interesante, sino que parece el fruto de X años de experiencia, trabajo, descubrimientos. Cuando Chaplin hace *Un rey en Nueva York*, tampoco se hace el interesante. Cuando el autor de *Durutti* hace *Durutti*, ya se ve el resultado. Se convierte en una deficiencia mental, *deficiencia...* Y eso ¿de qué sirve?

Se cometen tantas gilipolleces en el mundo que hacer una película política consiste al menos en no cometer otra más. Incluso hay momentos en que podríamos decir que hay que trabajar lo suficiente para llegar a una película que no sea pernicioso, porque todo lo que le venden a la gente, todo lo que le cuentan, es pernicioso.

Para empezar, es un trabajo que se hace sobre uno mismo: hay que evitar la autocomplacencia, la falsa originalidad.

FA: *La perspectiva de restablecer la cultura oral, ¿no es un proyecto de vuestro cine?*

JMS: Tal como tú lo dices parece muy halagador, pero no se trata de algo sistemático y consciente, es algo que surgió poco a poco. Consiste en ayudar a la gente a soñar con algo que la industria en general, y la industria cultural en particular, ha reprimido, eliminado. Consiste en oír no solo las cosas que guardan relación con el colectivo, sino también aquellas que no conocen. Cuando algunas personas, después de haber visto *Lecciones de historia* sin saber que se basaba en una novela de Brecht, enviaron cartas a la televisión alemana, preguntando: «¿Qué texto es ese? ¿Cómo se llama?», nos sentimos satisfechos. Por el mismo motivo por el que, como ya dije, la película de Bach estaba dedicada a los campesinos del bosque bávaro que nunca habían tenido ocasión de oír a Bach en sus iglesias católicas, pues no iban nunca al concierto. O por el que el film de Corneille —y todos los Bonitzer y otros me tildaron de voluntarista— estaba pensado para los obreros de Renault.

DH: Si coges a gente casi analfabeta, como Angela, o que son alicatadores, albañiles e incluso ingenieros de caminos, y les das un texto como el de la última película...

JMS: Tanto da que conozcan o no a Vittorini, ieso no influye!

DH: ... y que asimilan el texto —porque al fin y al cabo todo ese rollo del «distanciamiento», etc., es una tontería—, no puede haber ninguna película en la que el texto forme parte de la gente tanto como en nuestras películas. Forzosamente, pues al cabo de varios meses de trabajo penetra en sus tejidos nerviosos. Es una forma de cultura popular, es eso de lo que hablaba todo el mundo en los famosos años «Pop», pero que nadie hacía, pues resulta demasiado difícil, demasiado largo.

JMS: Porque la industria, incluso la artesanal, del cine francés no lo permite, porque «*Time is Money* [El tiempo es dinero]».

DH: Pertenece a una casta, y tú te estrellas contra un muro. El rechazo de Cannes no es solo porque no aparezca Depardieu ni la última estrella de

turno, sino porque saben enseguida —para eso tienen un olfato infalible— que no son gente de la «alta sociedad», no son gente de su mundo. Ya lo dijo [Jacques] Aumont: lo que cuentan «no es interesante». No son gente interesante. Nosotros es con ellos con quienes hacemos cultura popular, y es difícil, porque son gente que trabaja, tienen un trabajo, y, por lo tanto, si esto sale adelante es porque tienen ganas, ganas de descubrir otra cosa. Pero, por otra parte, llegan agotados a los ensayos a las seis de la tarde, y eso no es fácil. Y por ello aportan soluciones que ninguna persona de la alta sociedad habría imaginado, porque no están encerrados en lo prefabricado.

FA: *En la anticipación del comunismo, según el joven Marx, se es cazador por la mañana y poeta por la tarde.*

JMS: ¡Eso estaría bien!

DH : ¡¡¡Cazador!!!

JMS: Ese «cabrón» decía eso porque no tenía ni idea de lo que era cazar.
Pensaba en el neolítico, la recolección, la casa, la alfarería...

JMS: ¡Aún más allá de los asirios!

DH: La grandeza del cine es que es un trabajo colectivo. Es lo que tiene en común con el teatro, salvo que el teatro es una casta, no busca a la gente de la calle, es aún peor que el cine. Pero el carácter colectivo es lo que resulta apasionante. Y ahí estriba la relación con la política.

JMS: Pero ese impulso no surge como si nada una mañana, uno no piensa de repente: «Oye, vamos a volver a la cultura oral». Es como para toda la gente que trabaja en un campo como este. Proviene, por qué no, de *Farrebique*, de *Diario de un cura de campaña* o *Le Fleuve*, o incluso, por qué no, *El capitán intrépido* [*Le Capitaine Fracasse*] de [Abel] Gance,

porque ahí pensamos de repente que hay algo, o dos o tres frases de Michel Simon en *Boudu*: «¿Y a ti qué coño te importa, viejo chocho?».

FA: *¿Cómo habéis evolucionado en la cuestión del actor profesional y no profesional desde vuestras primeras películas?*

JMS: En *No reconciliados* teníamos uno que realmente no sabía escribir su nombre y otros dos o tres que no eran capaces de leer el periódico. En *Kafka*, no es así para nada, pero al menos hay uno, el portero, con su farol. Pero ahí hay una mezcla porque en el extremo opuesto están Mario Adorf, Alfred Edel, Laura Betti o Libgart Schwarz.

En algunas películas hay mezcla y en otras no, pero no es algo deliberado como tal, depende de los personajes. Es evidente que, para hacer el personaje del tío en *Kafka*, nos interesaba un actor y no un paleto, porque eso no habría funcionado. El actor es un sucedáneo del burgués en cierto sentido, pero el burgués, en ese caso, tampoco habría sido lo más atinado. Por último, en *No reconciliados* la madre no es actriz, es una señora que conocimos en el ascensor, no es verdaderamente una intelectual. A Ferdi lo vimos por la calle en Colonia: balanceaba la bicicleta sobre un camión en el que su padre cargaba barriles de cerveza de Dortmund.

FA: *¿Fue su apariencia lo que os llamó la atención?*

JMS: Cuando cogemos a un actor, es siempre porque, por una u otra razón, nos enamoramos de él.

A la señora la conocimos en un ascensor en el que rezongaba cada vez que se averiaba, y dos horas después se lo propusimos, pero antes habíamos hecho una pequeña incursión en el Berliner Ensemble. Se nos había metido en la cabeza que para el papel de la vieja más valía contratar a una actriz, porque cuenta el pasado recitando. Hay una parte que dice «Cuarenta siglos nos contemplan» o «los siglos que transcurren» de *Pierrot, el loco* [*Pierrot le fou*]... Ahí no son los siglos, es la crisis económica y la llegada

de los que han llamado para resolver la crisis. Como habíamos visto varias veces a la [Helene] Weigel sobre las tablas del Berliner Ensemble en tres o cuatro obras de Brecht, nos gustaba mucho, como mujer y como actriz, así que fuimos a buscarla. Un año antes de hacer la película. Lo leyó y de repente nos dijo: «¿Por qué estáis empeñados en poner a una actriz para ese personaje? ¡En el cine todos los actores son malos! Coged a alguien que no sea profesional». Y entonces le dijimos: «Muchas gracias».

Como ves, al inicio, tuvimos que hablar con un monstruo sagrado del género para que nos dijera que en el cine todos los actores son malos, y es algo que no nos esperábamos de ella. No fue Libgart Schwarz quien nos dijo semejante cosa, ni Peter Stein. Lo cual demuestra que ya tenía sus propias experiencias personales y no en vano había vivido y trabajado con Brecht. Nos esperábamos cualquier cosa de ella, menos eso. Además, al cabo de diez minutos, nos empezó a parecer demasiado joven.

Cuando la gente ve las películas, no ve ni la realidad ni la materia de la película, sino proyecciones, al menos esa gente; es muy difícil ver solo lo que hay en la pantalla, lo que se oye y lo que se ve. Yo tardé veinte años y todavía a veces, cuando veo una película que no he vuelto a ver desde hace veinte años, me doy cuenta de que en su momento no la vi. Cuando la gente ve a Angela Nudara en *iSicilia!*, les parece bien: «¡Ah, fíjate! Si respira con el abdomen. Y mira qué madre es. ¡Muy bien, muy bien!»... Pero la misma mujer en otra película [*Obreros, campesinos*] no les parece tan buena, aunque en el plano técnico mejoró bastante. Ella reflexionó sin que le diéramos la lata. Reflexionó durante dos años entre las dos películas. No fue necesario discutir. Evolucionó así y se observa un progreso, digamos, artesanal, por su parte. Pero nadie lo nota, a nadie le interesa. Y lo mismo ocurre con Vittorio, como ya no hay bicicleta y ya no pedalea, pasa igual, no les interesa.

Yo me quedé tocado con las primeras películas que vi en Francia cuando me amnistiaron, al cabo de once años, como por ejemplo *La bestia*

humana [*La bête humaine*], en Chaillot. Era la época en la que ya solo había estudiantes en la sala, los colegas ya no iban y los burgueses cultos tampoco. Eran estudiantes más o menos eternos que se reían, con las películas de Renoir, de su modo de rodar, se burlaban de eso y yo pensé: «¡Santo Dios! ¡Qué poco han cambiado las cosas!», porque, después de *La Chambre noire*, mi cineclub de Metz, tuve un pequeño cineclub de 16 mm en Nancy en la facultad, con dos películas al mes, y cuando poníamos *Las damas del bosque de Bolonia* [*Les Dames du Bois de Boulogne*], la peña se reía todo el rato hasta que les llamábamos la atención. Pasaba incluso con *Sospecha* [*Suspicion*] de [Alfred] Hitchcock o *Give us this Day* de [Edward] Dmytryck.

Conversación transcrita en París el 19 de marzo de 2001 por François Albera

Esta entrevista se realizó en París, el 19 de marzo de 2001, a petición del Centre Georges-Pompidou, para incluirla en una publicación dedicada al tema «Cine y política» (serie de películas de 1968 y años posteriores y películas militantes, *cinétracts*, etc., mesa redonda con las revistas que tuvieron relación con este período —*Cahiers du cinéma*, *Cinéthique*, *Filmkritik*, *Cinema e film*—, actos programados para junio y julio de 2001). La responsable de esta muestra era Sylvie Astrik. No obstante, la responsable del ciclo y la dirección de la Bibliothèque Publique d'Information (BPI) del Centre Pompidou (entonces Gérard Grunberg) exigieron cortes de diverso tipo en el texto de la entrevista. Concretamente, en lo que se refiere a las críticas de J-L. Comolli y Dario Fo y la similitud establecida entre el exterminio industrial de los animales y el genocidio judío. Jean-Marie Straub y Danièle Huillet rechazaron la censura de las ideas que habían expuesto, releído y que asumían. En consecuencia, el texto fue rechazado por la institución que lo había solicitado. Jacques Rancière renunció a participar en la publicación, al igual que Jean-André Fieschi, pero se publicó un libro editado por la BPI con el título *Cinéma et politique. 1956-1970. Les années Pop*, con colaboraciones de Jean Narboni, Jean-Louis Comolli y Gérard Leblanc. La entrevista se publicó la revista *Hors Champ* [<http://www.hors-champ.ch/>] de agosto de 2001, que se distribuyó durante el festival de Locarno. Suscitó una serie de rumores con respecto al «antisemitismo» de los Straub, según se hizo eco un artículo de *Libération* firmado por Olivier Séguret, del que el diario denegó todo «derecho de réplica». Las cartas (firmadas por Louis Seguin, Anne-Marie Faux y François Albera) aparecieron en el n.º 7 de *Hors Champ* (otoño-invierno 2001-2002).



FILMOGRAFIA

En 2009 un escritor francés, Benoît Turquety, compiló una filmografía extremadamente detallada que tituló «Filmographie générale de Danièle Huillet et Jean-Marie Straub», para su libro *Danièle Huillet et Jean-Marie Straub, «Objectivistes» en cinéma*. Huilletiano en su estilo, ese documento estaba inspirado por la filmografía que Huillet realizó en enero y febrero de 1973 para un número de *Filmcritica*.

Esta versión, actualizada y ampliada, se basa en la traducción inglesa de Ted Fendt, realizada en colaboración con Barbara Ulrich para la reciente recopilación de escritos de Straub y Huillet (*Writings*, Nueva York, Sequence Press, 2016). La traducción que Fendt llevó a cabo de la filmografía de Turquety, fue retrabajada y abreviada por Miguel Abreu, Katherine Pickard e Ivan Gaytan, y revisada por Sally Shafto.

La traducción al castellano es de Manuel Asín, que a su vez ha revisado el texto inglés en colaboración con Barbara Ulrich.

*Todas las películas están montadas por Straub y Huillet excepto cuando se menciona otra cosa.



1963 MACHORKA-MUFF

República Federal de Alemania, 35 mm., blanco y negro, 1,37:1, 18'.

«Ein bildhaft abstrakter Traum, keine Geschichte [Un sueño metafóricamente abstracto, no una historia]. Jean-Marie Straub» [escrito a mano en los créditos].

Texto: Heinrich Böll, «Hauptstädtisches Journal», en *Dr. Murkes gesammeltes Schweigen* [«Diario de Bonn» en *Los silencios del Doctor Murke y otras sátiras*], 1958.

Dirección: Jean-Marie Straub; Ayudante: Danièle Huillet

Actores: Renate Langsdorff (Inn), Dr. Johannes Eckardt (el cura), Dr. Rolf Thiede (Murcks-Maloch), Günther Strupp (Heffling), Heiner Braun (el ministro), Gino Cardella (el camarero del café), Julius Wikidal (el albañil).

Fotografía: Wendelin Sachtler; Ayudante: Hans Christopher Brüning; Iluminación: Franz Schniabeck.

Sonido: Janosz Roszner, Jean-Marie Straub.

Música: François Louis, órgano, fragmentos de su composición «Permutations», 1957; J. S. Bach, *Ofrenda musical*, BWV 1079, «Ricercar a 6», 1747.

Montaje: Danièle Huillet y Jean-Marie Straub, C. P. Lemmer.

Producción: Straub-Huillet, Múnich; Atlas-Film, Duisburg; Cineropa-Film, Múnich; Productor: Walter Krüttner; Jefe de producción: Hans von der Heydt; Localizador: Hansdieter Seel. Fechas de producción y localizaciones: septiembre de 1962, diez días, en Bonn y Múnich. Presupuesto: 31.000 marcos alemanes.

Primeras proyecciones: 1963, Internationalen Kurzfilmtage Oberhausen, fuera de concurso (febrero); 1973, Filmoteca Española (5 de noviembre). TV: primera difusión televisada: 1969, ARD, RFA (25 de agosto).



1965 NICHT VERSÖHNT ODER ES HILFT NUR GEWALT, WO GEWALT HERRSCHT
NO RECONCILIADOS O SOLO LA VIOLENCIA AYUDA, DONDE
LA VIOLENCIA REINA

República Federal de Alemania, 35 mm., blanco y negro, 1,37:1, 55'.

«Anstatt der Eindruck hervorrufen zu wollen, er improvisiere, soll der Schauspieler lieber zeigen, was die Wahrheit ist: er zitiert [En vez de pretender crear la impresión de que improvisa, el actor debería mostrar la verdad: lo que hace es citar], Bertolt Brecht» [en créditos].

Texto: Heinrich Böll, *Billard um halbzehn* [*Billar a las nueve y media*], 1959.

Dirección: Danièle Huillet y Jean-Marie Straub

Actores: Henning Harmssen (Robert Fähmel a los 40 años), Georg Zander (Hugo, el mozo del hotel, y Ferdinand «Ferd» Progulsk), Ulrich Hopmann (Robert Fähmel a los 18 años), Ernst Kutzinski (Schrella a los 15 años), Jochen Grüner, Günter Göbel, Peter Berger, Klaus Weyer, Eberhard Ellrich, Norbert Pritz, Bernd Wagner, Michael Krüger,

Joseph Vollmert, Dieter Hornberg, Egbert Meiers, Ralf Kurth, Jürgen Beier, Michael Holy, Engelbert Greis, Wolfgang Kück, Herbert Gammersbach, Rolf Buhl, Peter Kneip, Gerd Lenze, Erdmann Dortschy, Piero Poli, Margrit Borstel (la rubia que teje), Diana Schlesinger, Karin Kraus, Claudia Wurm, Frouwke van Herwynen, Ise Maassen, Dagmar von Netzer, Hartmut Kirchner, Jürgen Kraeft, Achim Wurm, Max Dietrich Willutzki, Hannelore Langhoff, Johanna Odry, Günther Becker, Willy Bruno Wange, Stefan Odry, Anita Bell (la vieja que juega a las cartas), Erika Brühl (Edith, hermana de Schrella), Werner Brühl (Trischler), Helga Brühl (Madame Trischler), Paul Esser, Hans Zander, Karl Bodenschatz (el portero), Heiner Braun (Nettlinger), Heinrich Hargesheimer (Heinrich Fähmel, padre de Robert, a los 80 años), Huguette Sellen (secretaria de Robert Fähmel), Ulrich von Thüna (Schrella a los 35 años), Walter Brenner, Chargesheimer (o Karlheinz Hargesheimer, Heinrich Fähmel a los 35 años), Rudolf Thome, Claudio Domberger, Lutz Grünau (primer abad), Hans Schönberger, Karsten Peters, Kai A.



Niemeyer, Danièle Straub (Johanna joven), Franz Menzel, Martin Trieb (segundo abad), Kim Sachtler, Walter Talmon-Gros, Joe Hembus, Max Zihlmann, Maurie Fischbein, Martha Ständner (Johanna Fähmel, madre de Robert, a los 70 años), Christel Meuser, Wendelin Sachtler (Mull), Eva Maria Bold (Ruth Fähmel, hija de Robert), Joachim Weiler (Joseph Fähmel, hijo de Robert), Hiltraud Wegener (Marianne, prometida de Joseph), Kathrin Bold (hermana de Ferdinand), Annie Lautner, Johannes Buzalski, Eduard von Wickenburg (M.), Gottfried Bold (colega de M.), Victor von Halem (otro colega de M.), Beate Speith.

Fotografía: Wendelin Sachtler, Gerhard Ries, Christian Schwarzwald, Jean-Marie Straub.

Sonido: Lutz Grübna y Willi Hanspach; Mezcla: Paul Schöler, Aventin, Múnich.

Música: dirigida por François Louis, Ginebra. Béla Bartók, *Sonata para dos pianos y percusión* (primer

movimiento, compases 1-10); J. S. Bach, Suite orquestal n.º 2 en Si menor, BWV 1067 (obertura).

Producción: Straub-Huillet (Múnich); Jefa de producción: Danièle Huillet; Ayudantes: Max Dietrich Willutzki, Uschi Fritsche. Fechas de rodaje y localizaciones: agosto-septiembre de 1964 y abril de 1965, seis y dos semanas, en 45 localizaciones distintas en Colonia y alrededores, en las montañas de Eifel y en Múnich y alrededores. Presupuesto: 117.000 marcos alemanes.

Primeras proyecciones: 1965, Festival de Berlín, fuera de concurso (4 de julio); Gran Premio del Festival de Bérgamo; 1966, Premio de la crítica joven y Premio de cine nuevo del Festival de Pésaro, con un jurado compuesto por Gianni Amico, Marco Bellochio, Bernardo Bertolucci, Jean-Luc Godard, Joris Ivens, Jaromil Jires y Pier Paolo Pasolini; 1973, Filmoteca Española (5 de noviembre).
TV: primera difusión televisada: 1969, ARD (RFA) (25 de agosto).



1968 **CHRONIK DER ANNA MAGDALENA BACH**

CRÓNICA DE ANNA MAGDALENA BACH

República Federal de Alemania, 35 mm., blanco y negro, 1,37:1, 93'.

Texto: Carl Philipp Emanuel Bach y Johann Friedrich Agricola, «Nekrolog [Necrológica]», 1754; cartas y recuerdos de J. S. Bach y otros documentos de la época.

Dirección: Danièle Huillet y Jean-Marie Straub.

Actores: Gustav Leonhardt (Johann Sebastian Bach), Christiane Lang[-Drewanz (Anna Magdalena Bach), Paolo Carlini (Dr. Hölzel, consejero), Ernst Castelli (Steger, consejero aúlico), Hans-Peter Boye (Born, consejero para el capítulo religioso), Joachim Wolf (el rector), Rainer Kirchner (el superintendente), Eckart Brüntjen (Kittler, prefecto del coro), Walter Peters (Krause, prefecto del coro) Kathrien Leonhardt (Catharina Dorothea Bach), Anja Fähmann (Regine Susanna Bach), Katja Drewanz (Christiane Sophie Henrietta Bach), Bob van Asperen (Johann Elias Bach), Andreas Pangritz (Wilhelm Friedemann Bach), Bernd

Weikl (cantante de la Cantata BWV 205), Wolfgang Schöne (cantante de la Cantata BWV 82), Karl-Heinz Lampe (cantante de la Cantata BWV 42), Christa Degler (voz de Anna Magdalena Bach en la Cantata BWV 244a), Karlheinz Klein (bajo en el dúo de la Cantata BWV 140).

Fotografía: Ugo Piccone, Saverio Diamanti, Giovanni Cienfarelli, Hans Kracht (DEFA Film Studio), Uwe Radon (DEFA), Thomas Hartwig.

Sonido: Louis Hochet, Lucien Moreau. Mezclas: Paul Schöler.

Música: J. S. Bach: *Concierto de Brandeburgo* n.º 5, BWV 1050, primer movimiento (allegro 1), compases 147-227, clave y orquesta, 1720-1721; *Pequeño libro de Wilhelm Friedemann Bach*, BWV 128, preludio n.º 6, clavicordio, 1720; *Pequeño libro de Anna Magdalena Bach*, BWV 812, 1722; *Suite francesa n.º 1 en Re menor*, minueto II, espineta; *Sonata n.º 2 en Re mayor para viola da gamba y clave obligato*, BWV 1028, *adagio*, ca. 1720; *Sonata para órgano a trío en Do menor* BWV

526, *largo*, órgano, 1727; Magnificat en *Re mayor*, BWV 243, movimientos 11 y 12 desde el compás 19 («Sicut locutus est» y Gloria), 1728-1731; *Pequeño libro de clave para A. M. B.*, BWV 830. *Tempo di gavotta* de la *Partita n.º 6 en Mi menor*, espineta, 1725; *Cantata* BWV 205, «Der Zufriedengestellte Aeolus», recitativo para bajo («Ja! Ja! Die Stunden sind nunmehr nah») y aria («Wie will ich lustig lachen»), 1725; *Cantata* BWV 198 (Oda fúnebre), coro final, 1727; *Cantata* BWV 244a (Cantata fúnebre para el príncipe Leopold), aria «Mit Freuden sei die Welt verlassen» compases 25 a final, 1729; *Pasión según San Mateo*, BWV 244, coro inicial, 1727; *Cantata* BWV 42, «Am Abend aber desselbigen Sabbats», Sinfonía (da capo, compases 1-53) y Recitativo, 1725; *Preludio y fuga en Si menor*, BWV 544, 1727-1731; *Misa en Si menor*, BWV 232, primer Kyrie eleison, compases 1-30, 1722-1731; *Cantata* BWV 215, coro inicial, compases 1-181, 1734; *Oratorio de la Ascensión*, BWV 11, segunda parte del coro final, 1735; *Clavier-Übung III*, BWV 671, «Kyrie Gott heiliger Geist», 1739; *Clavier-Übung II, Concierto italiano en Fa mayor*, BWV 971, andante, 1735; *Cantata* BWV 140, primer dúo, compases 1-36, 1731, *Variaciones Goldberg*, BWV 988, variación 25ª, 1741-1742; *Cantata* BWV 82, «Ich habe genug», recitativo final y aria final, 1727; *Ofrenda musical*, BWV 1079, Ricercar a 6, compases 1-39, clave, 1747; *El arte de la fuga*, BWV 1080, Contrapunctus XIX, compases 193-239, clavicordio, 1750; *Preludios corales*, BWV 668, «Vor deinen Thron tret' ich», primera parte, compases 1-11, 1750. Leo Leonius: *Motete del domingo convencional (11º después de la Trinidad)*, del «Florilegium Portense» de Erhard Bodensachtz.

Orquestas: Concentus Musicus, Ensemble für Alte Musik, Viena, dirigido por Nikolaus Harnoncourt (orquesta de la corte de Cöthen, con Nikolaus Harnoncourt en el papel del príncipe Leopoldo d'Anhalt-Cöthen); Konzertgruppe der Schola Cantorum Basiliensis, Basilea, dirigida por August Wenzinger (orquesta de la iglesia de Leipzig); Coros:

Knabenchor, Hanover, dirigido por Heinz Hennig (coro de la escuela de Santo Tomás); Sopranos: Bernard Wehle del Regensburger Domspatzen (para BWV 140).

Montaje: Danièle Huillet.

Vestuario: Casa d'arte Firenze, Vera Poggioni, Renata Morroni; Pelucas: Parrucche Rocchetti, Todero Guerrino.

Instrumentos: claves, espineta y clavicordio de Martin Skowronek, Bremen, y de Carl August Gräbner, Dresde.

Técnicos: Hans Eberle, Max Jörg, Walter Eder, Max Strobl, Heinz Krähnke (DEFA), Peter Algert (DEFA), Jürgen Zanner (DEFA), Jürgen Scholobach (DEFA).

Producción: coproducción germano-italiana: Franz Seitz Filmproduktion, Múnich; Gianvittorio Baldi, IDI Cinematografica, Roma; Straub-Huillet; Kuratorium JungerDeutscher Film, Múnich; Hessischer Rundfunk; Filmfonds e.V., Roma; Telepool, Múnich; RAI; Jefa de producción: Danièle Huillet, Ayudante: Georg Föcking, Aldo Passalacqua, Joachim Wolf; Horst Winter (DEFA), Günter Maag (DEFA). Fecha de producción: 20 de agosto-14 de octubre de 1967. Presupuesto: 470.000 marcos alemanes.

Localizaciones: Eutin (castillo [castillo del príncipe Anhalt-Cöthen]); Preetz (iglesia monasterial [tribuna de órgano n.º 3, Catedral de Cöthen]); Stade ([iglesia] San Wilhadi y San Cosme y San Damián [tribuna de órgano n.º 1, Iglesia de Santo Tomás de Leipzig, y tribuna de órgano n.º 2 de la universidad]); Leipzig (fachada del ayuntamiento [plaza del mercado de Leipzig]); Lüneburg (Monasterio de Lüne [iglesia de Santo Tomás: refectorio, vivienda del cantor]); Haseldorf (castillo [vivienda del cantor: habitación de composición; vivienda del superintendente]); Lübeck (corte de



Füchtling [sala del consejo municipal, Ayuntamiento de Leipzig]; Núremberg (Museo Nacional Germánico [vivienda del cantor: habitación de música]); Freiberg en Saxe (catedral [tribuna de órgano n.º 5, Iglesia de Notre-Dame de Dresde]); Grosshartmannsdorf (iglesia [tribuna de órgano n.º 4, Iglesia de Santa Sofía de Dresde]); Berlín del Este (Teatro de la Ópera [Sala Appollo]).

«Para Jacques Rivette, Jean-Luc Godard, Michel Delahaye, Peter Nestler, y muchos otros —Jean-Marie Straub» [final de los créditos iniciales]

Además de las versiones subtituladas, existen cuatro versiones con el comentario leído en diferentes lenguas. Versión francesa: diálogo subtulado por Danièle Huillet, comentario leído en francés con un fuerte acento alemán por Christiane Lang;

Versión holandesa: diálogo subtulado por Henk de By, comentario leído en neerlandés por Magret Schumacher; Versión italiana: diálogo subtulado por Adriano Aprà, comentario leído en italiano por Rita Ehrhardt con un ligero acento alemán; Versión inglesa: diálogo subtulado por Misha Donat, comentario leído en inglés con un ligero acento alemán por Gisela Hume.

Primeras proyecciones: 1968, Cinemanifestate Festival, Utrecht (3 de febrero); Festival de Cannes, «Semana de la Crítica»; Festival de Berlín (30 de junio); Festival de Prades, Premio Especial; London Film Festival, Gran Premio. Premio «Bambi» de los Críticos Alemanes: Mejor película alemana de 1968. TV: 1969, TVE (6 de septiembre); Hessisches Rundfunk, HRIII, RFA (29 de septiembre); 1971, ARD, RFA (8 de abril).



1968 DER BRÄUTIGAN, DIE KOMÖDIANTIN UND DER ZUHÄLTER
EL ESPOSO, LA ACTRIZ Y EL CHULO

República Federal de Alemania, 35 mm., blanco y negro, 1,37:1, 23'.

«Stupid old Germany I hate it over here I hope I can go soon Patricia 1. 3. 68 [Estúpida vieja Alemania te odio ojalá pueda irme pronto Patricia 1.3.68]» [plano de un grafiti en una pared en los créditos iniciales].

Textos: Ferdinand Bruckner, *Krankheit der Jugend* [*Los males de la juventud*], 1929, condensado por Jean-Marie Straub; San Juan de la Cruz, «Romances sobre el evangelio», «Cántico espiritual», estrofa 22 (en la primera versión) o estrofa 29 (en la segunda versión), traducidas al alemán por Straub, Huillet y Helmut Färber.

Dirección: Jean-Marie Straub-Films

Fotografía: Klaus Schilling, Hubs Hagen.

Sonido: Peter Lutz, Klaus Eckelt, Herbert Linder.

Música: J. S. Bach (Cantata BWV 11, «Du Tag, wenn wirst du sein... Komm, stelle dich doch ein», 1735).

Técnicos: Herbert Meier, Heina Pust, Dietmar Müller, Bernward Wember, Jan Bodenham.

Producción: Danièle Huillet y Klaus Hellwig; Janus Film und Fernsehen (Frankfurt). Fechas de producción y localizaciones: 1 de abril, 1968, medio día en el Teatro Action de Múnich. Mayo de 1968: cuatro días en Múnich. Presupuesto: 17.500 marcos alemanes.

Subtítulos en inglés de Danièle Huillet y Bernard Eisenschitz, en francés de Huillet.

Primeras proyecciones: 1968, Mannheim Filmwoche (10 de octubre); 1998, Filmoteca Española (12 de noviembre).



1970 LES YEUX NE VEULENT PAS EN TOUT TEMPS SE FERMER OU PEUT-ÊTRE QU'UN JOUR ROME SE PERMETTRA DE CHOISIR À SON TOUR

LOS OJOS NO QUIEREN CERRARSE TODO EL TIEMPO O TAL VEZ UN DÍA ROMA SE PERMITA ELEGIR A SU VEZ (OTÓN)

Italia / Francia, 16 mm., color, 1,33:1,
(posteriormente hinchado a 35 mm., 1,37:1), 88'.

Texto: Pierre Corneille, *Othon* [Otón], 1664.

Dirección: Jean-Marie Straub y Danièle Huillet;
Ayudantes: Leo Mingrone, Anna Raboni, Sebastian Schadhauser, Italo Pastorino, Elias Chajula.

Actores: Adriano Aprà (Otón), Anne Brumagne (Plautine), Ennio Lauricella (Galba), Olimpia Carlisi (Camilla), Anthony Pensabene (Vinius), Jubarite Semaran (Jean-Marie Straub), Jean-Claude Biette (Martian), Leo Mingrone (Albin), Gianna Mingrone (Albiane), Marilù Parolini (Flavie), Edoardo de Gregorio (Atticus), Sergio Rossi (Rutile), Sebastian Schadhauser (primer soldado), Jacques Fillion (segundo soldado).

Fotografía: Ugo Piccone, Renato Berta. Positivado y copias: Luciano Vittori, Roma.

Sonido: Louis Hochet, Lucien Moreau.

Producción: Janus-Film, Klaus Hellwig.

Fechas de producción y localizaciones: agosto-septiembre de 1969, cuatro semanas en Roma. Presupuesto: 170.000 marcos alemanes.

«Esta película está dedicada al gran número de aquellos que, nacidos en la lengua francesa, no han tenido el privilegio de conocer la obra de Corneille; y a Alberto Moravia y Laura Betti que me consiguieron una autorización para rodar en el Monte Palatino y los jardines de la villa Doria-Pamphili, en Roma. —J.-M. S». (créditos finales).

Subtítulos en inglés de Danièle Huillet y Misha Donat, en italiano de Huillet con Adriano Aprà, en alemán de Huillet con Herbert Linder.



Primeras proyecciones: 1970, Film Festival di Rapallo (4 de enero); Mannheim Filmwoche (8 de octubre); 1973, Filmoteca Española (28 de octubre). TV: 1971, ZDF, RFA (26 de enero), seguido de un debate con Jean-Marie Straub, Ulrich Gregor, Ivan Nagel, Karsten Peters y Rudolph Ganz.



1972 **GESCHICHTSUNTERRICHT**

LECCIONES DE HISTORIA

Italia / República Federal de Alemania, 16 mm., color, 1,33:1, 85'.

Texto: Bertolt Brecht, *Die Geschäfte des Herrn Julius Caesar* [Los negocios del señor Julio César], 1937-1939, inacabado, publicado en 1957.

Dirección: Jean-Marie Straub y Danièle Huillet.

Actores: Gottfried Bold (el banquero), Johann Unterpertinger (el campesino), Henri Ludwig (el abogado), Carl Vaillant, (el escritor); Benedikt Zulauf (el joven).

Fotografía: Renato Berta, Emilio Bestetti; Color: Luciano Vittori.

Sonido: Jetti Grigioni; Ayudante: Leo Mingrone, Sebastian Schadhauer, Benedikt Zulauf.

Música: J. S. Bach, *La Pasión según San Mateo*, BWV 244, 1727.

Producción: Fechas de producción y localizaciones: junio-julio de 1972, tres semanas en Roma, Frascati, Trentino-Alto Adigio y en Elba. Presupuesto: 65.000 marcos alemanes.

Subtítulos en inglés de Danièle Huillet y Misha Donat, en francés de Huillet, en italiano de Huillet y Adriano Aprà, Leo y Gianna Mingrone, en neerlandés de Huillet y Frans van de Staak.

Primeras proyecciones: 1972, Internationale Filmfestival Mannheim-Heidelberg (10 de octubre), proyección privada; 1998 Filmoteca Española (8 de noviembre). TV: 1974, ARD, RFA (20 de mayo); 1976, HR III, RFA (16 de mayo).



1973 EINLEITUNG ZU ARNOLD SCHOENBERGS «BEGLEITMUSIK ZU EINER LICHTSPIELSCENE»

INTRODUCCIÓN A LA «MÚSICA DE ACOMPAÑAMIENTO PARA UNA ESCENA DE PELÍCULA» DE ARNOLD SCHOENBERG

República Federal de Alemania, 16 mm., color y blanco y negro, 1,33:1, 15'.

Textos: Arnold Schoenberg, cartas a Vasili Kandinsky, 20 de abril y 4 de mayo de 1923; Bertolt Brecht, extracto de un discurso dirigido al I Congreso Internacional de escritores en Defensa de la Cultura, París, 1935.

Dirección: Jean-Marie Straub.

Actores: Günter Peter Straschek, Danièle Huillet, Peter Nestler.

Fotografía: Renato Berta, Horst Bever; Iluminación: Karl-Heinz Granek; Color: Luciano Vittori.

Sonido: Jetti Grigioni, Harald Lill; Mezclas de sonido: Adriano Taloni.

Música: Arnold Schoenberg, *Begleitmusik zu einer Lichtspielszene*, Op. 34, 1929-1930.

Producción: Straub-Huillet; un encargo del Südwestrundfunk. Fechas de producción y localizaciones: junio y octubre de 1972, un día en Roma y un día en Baden-Baden (estudios de TV). Presupuesto: 7.500 marcos alemanes.

Subtítulos en inglés de Danièle Huillet y Misha Donat, en francés de Huillet, en italiano de Huillet y Gianna y Leo Mingrone, en alemán de Huillet y Sebastian Schadhauer.

Primeras proyecciones: 1973, Internationalen Kurzfilmtage Oberhausen (9 de abril); 1998, Filmoteca Española (20 de noviembre). TV: 1975, HR III / WDR III / NDR III (29 de marzo); S3, RFA (30 de marzo).



1975 **MOSES UND ARON**

MOISÉS Y AARÓN

Austria / Italia / República Federal de Alemania,
35 mm. (dos planos en 16 mm.), color, 1,37:1, 105'.

Fragmento de una página de la traducción de Lutero de la Biblia (1523): Éxodo, 32, 25-28 [la imagen aparece antes de los créditos].

«Para Holger Meins* —J.-M. S., D. H». [escrito a mano en los créditos iniciales].

Texto: Arnold Schoenberg, *Moses und Aron* [*Moisés y Aarón*], 1930-1932, ópera en tres actos con el tercer acto inacabado. Escrita entre el 7 de mayo de 1930 (Berlín) y el 18 de marzo de 1932 (Barcelona).

Dirección: Danièle Huillet y Jean-Marie Straub.

Actores: Günther Reich (Moisés), Louis Devos (Aarón), Eva Csapó (muchacha), Roger Lucas (muchacho), Richard Salter (otro hombre), Werner Mann (sacerdote), Ladislav Illavsky (efraimita), Friedl Obrowsky (enfermo).

Coro de la Radio Austriaca. Preparación:
Gottfried Preinfalk.

Fotografía: Ugo Piccone, Saverio Diamanti, Gianni Canfarelli, Renato Berta; Positivado y copias:
Luciano Vittori.

Sonido: Louis Hochet, Ernst Neuspiel, Georges Vaglio, Jeti Grigioni.

Música: Dirección musical: Michael Gielen;
Ayudante: Bernard Rubenstein; Orquesta Sinfónica de la Radio Austriaca.

Técnicos: Francesco Ragusa, Alvaro Nannicini, Gianfranco Baldacci; Ayudantes: Paolo Benvenuti, Hans-Peter Böffgen, Leo Mingrone, Basti Schadhauser, Gabriele Soncini, Harald Vogel, Gregory Woods.

Vestuario: Renata Morroni, Augusta Morelli, Maria-Teresa Stefanelli; Calzado: Ernesto Pompei.



Peluquería: Guerrino Todero.

Coreografía: Jochen Ulrich; Bailarines: Helmut Baumann, Jürg Burth, Nick Farrant, Wolfgang Kegler, Michael Molnar.

Producción: Una coproducción de la Radio Austriaca y de la ARD (incluido Berlín Oeste) bajo la dirección de la Radio de Hessen. Producido por Janus-Film und Fernsehen con la financiación de Straub-Huillet, RAI, ORTF y Taurus-Film; NEF Diffusion; Jefes de producción: Danièle Huillet y Jean-Marie Straub. Fechas de producción y localizaciones: mayo de 1973, dos planos en Luxor (Egipto), planos 42 y 43, panorámicas del Valle del Nilo, en 16 mm.; agosto-septiembre de 1974, seis semanas de grabación de la orquesta en Viena;

cinco semanas en el anfiteatro de Alba Fucense (Abruzzos, Italia) y en el lago Matese (último plano, Acto III). Presupuesto: 720.000 marcos alemanes, y el apoyo (orquesta y coro en Viena) de la Radio Austriaca (ORF): en torno a 600.000 marcos alemanes.

Primeras proyecciones: 1975, International Film Festival Rotterdam; Edinburgh Film Festival; 1997, Filmoteca Española (29 de mayo).



1976 FORTINI / CANI

FORTINI / PERROS

Italia, 16 mm., color, 1,33:1, 83'.

«Dissensi 5, Franco Fortini, *I cani del Sinai*, De Donato Editore» [plano de la cubierta del libro antes de los créditos iniciales].

Texto: Franco Fortini, *I cani del Sinai* [*Los perros del Sinaí*], 1967.

Dirección: Danièle Huillet y Jean-Marie Straub.

Actores: Franco Lattes (Franco Fortini), Luciana Nissim, Adriano Aprà.

Fotografía: Renato Berta, Emilio Bestetti; Positivado y copias: Luciano Vittori.

Sonido: Jeti Grigioni.

Ayudantes: Leo Mingrone, Gabriele Soncini, Gregory Woods, Bernard Mangiante.

Producción: Straub-Huillet; Financiación: [Andi] Engel, Artificial Eye; Daniel Talbot, New Yorker

Films; Stéphane Tchaldgadjeff, Sunchild; Polytel International; RAI, Rete 2. Fechas de producción y localizaciones: junio de 1976, tres semanas en Cottoncello (Elba), Marzabatto, Sant'Anna di Stazzema, San Terenzo, Vinca, San Leonardo / Frigido, Bergiola (Alpes Apuanos), Florencia, Milán, Roma. Presupuesto: 22.000.000 de liras italianas.

Esta película se conoce como *Fortini / Cani*, pero el título no aparece en la película.

Subtítulos en inglés de Danièle Huillet y Misha Donat, en francés de Huillet, en alemán de Huillet, Manfred Blank y Andrea Spingler.

Primeras proyecciones: 1976, Mostra Internazionale del Nuovo Cinema (19 de septiembre); II Salon du Cinéma, París (noviembre); 1998, Filmoteca Española (29 de noviembre).



1977 TOUTE RÉVOLUTION EST UN COUP DE DÉS
TODA REVOLUCIÓN ES UNA TIRADA DE DADOS

Francia, 35 mm., color, 1,37:1, 10'.

«Toute révolution est un coup de dés. Jules Michelet» [cita en los créditos iniciales]

Texto: Stéphane Mallarmé, «Un coup de dés jamais n'abolira le hasard [Una tirada de dados jamás abolirá el azar]», 1897.

Actores: Helmut Färber, Michel Delahaye, Georges Goldfayn, Danièle Huillet, Manfred Blank, Marilù Parolini, Aksar Khaled, Andrea Spingler, Dominique Villain.

Fotografía: Willy Lubtchansky, Dominique Chapuis; Color: Luciano Vittori.

Sonido: Louis Hochet, Alain Donavy.

Producción: Fechas de producción y localizaciones: 9-10 de mayo de 1977, cementerio de Père Lachaise, París.

Primeras proyecciones: 1977, estrenada en París junto a *Le Théâtre des matières* de Jean-Claude Biette (7 de diciembre); 1998, Filmoteca Española (24 de noviembre).



1979 DALLA NUBE ALLA RESISTENZA DE LA NUBE A LA RESISTENCIA

Italia, 35 mm., color, 1,37:1, 105'.

Textos: Cesare Pavese, *Dialoghi con Leucò* [*Diálogos con Leucó*], 1947; *La luna e i falò* [*La luna y las hogueras*], 1950.

Dirección: Danièle Huillet y Jean-Marie Straub.

Actores: Primera parte: 1. Olimpia Carlisi (La nube), Guido Lomardi (Ixión); 2. Gino Felici (Hipóloco), Lori Pelosini (Sarpedón); 3. Walter Pardini (Edipo), Ennio Lauricella (Tiresias); 4. Andrea Bacci (primer cazador), Lori Cavallini (segundo cazador); 5. Francesco Ragusa (Lityerse), Fiorangelo Pucci (Heracles); 6. Dolando Bernardini (padre), Andrea Filippi (hijo); Segunda parte: Mauro Monni (el bastardo), Carmelo Lacorte (Nuto), Mario di Mattia (Cinto), Luigi Giordanello (Valino), Paolo Pederzoli (el Cavaliere), Maria Eugenia T., Alberto Signetto, Paolo Pederzoli, Ugo Bertone, Gianni Canfarelli, Domenico Carrosso, Sandro Signetto, Antonio Mingrone (los del bar); Gianni Toti (el cura).

Fotografía: Saverio Diamanti, Gianni Canfarelli,

Positivado y copias: Luciano Vittori.

Sonido: Louis Hochet, Georges Vaglio;

Transcripción: Fono Rete.

Música: J. S. Bach, *Ofrenda musical*, BWV 1079, «Sonata sopr' il soggetto reale, trio», 1747, dirigida por Gustav Leonhardt.

Vestuario: Cantini; Calzado: Pompei.

Peluquería: Silvana Todero.

Técnicos: Eléctrico: Francesco Ragusa; Maquinista: Gianfranco Baldacci.

Ayudantes: Leo Mingrone, Isaline Panchaud, Manfred Blank, Rotraud Kühn, Vincent Nordon, Stéphanie de Mareuil, Paolo Pederzoli.



Producción: Straub-Huillet; RAI, Rete 2; Janus-Film und Fernsehen; Artificial Eye; presentado por el Institut National del Audiovisuel (INA).
Fechas de producción y localizaciones: junio-julio de 1978, cinco semanas en Maremme, monte Pisano, Tripalle en los alrededores de Pisa, y en las Langhe (Piamonte). Presupuesto: 200.000 marcos alemanes.

«*En memoria de Yvonne sin quien no habría Straub-Films. —J.-M.S.» [Escrito a mano en los créditos finales].

Subtítulos en inglés de Danièle Huillet, Misha Donat y Gregory Woods, en francés de Huillet, en alemán de Huillet y Andrea Spingler, en neerlandés de Huillet y Frans van de Staak.

Primeras proyecciones: 1979, Festival de Cannes, sección «Un Certain Regard»; 1991, Filmoteca Española (25 de octubre).



**1981 ZU FRÜH, ZU SPÄT — TROP TÔT, TROP TARD —
TROPPO PRESTO, TROPPO TARDI**

DEMASIADO PRONTO, DEMASIADO TARDE

Francia / Egipto, 16 mm., color, 1,33:1, 100'.

Textos: Primera parte: carta de Friedrich Engels a Karl Kautsky (20 de febrero de 1889); F. Engels, «Die Baurfrage in Frankreich und Deutschland [La cuestión campesina en Francia y en Alemania]», en *Die Neue Zeit*, 1894-95, fragmento; estadísticas de la primera parte extraídas de los *Cahiers de doléance*. Segunda parte: Mahmud Hussein, *La Lutte de classes en Égypte de 1945 à 1968* [Las luchas de clases en Egipto de 1945 a 1968], 1969, posfacio.

PRIMERA PARTE (FRIEDRICH ENGELS)

Dirección: Danièle Huillet y Jean-Marie Straub-Films

Fotografía: Willy Lubtchansky, Caroline Champetier

Sonido: Louis Hochet, Manfred Blank.

Ayudantes: Radovan Tadic, Vincent Nordon, Leo Mingrone, Isaline Panchaud.

Producción: Danièle Huillet y Jean-Marie Straub

SEGUNDA PARTE (MAHMUD HUSSEIN)

Narración: Bahgat el Nadi, Gérard Samaan.

Sonido: Louis Hochet, Manfred Blank

Fotografía: Robert Alazraki, Marguerite Perlado

Ayudantes: Mustafa Darwish, Magda Wassef, Gaber Abdel-Ghani, Bahgat Mostafa.

Fechas de producción y localizaciones:

Primera parte: junio de 1980, dos semanas en Francia; Segunda parte: mayo de 1982, tres semanas en Egipto. Presupuesto: 400.000 francos franceses.

Existen cuatro bandas sonoras: en alemán, francés, inglés e italiano. Danièle Huillet lee el comentario en la primera parte en todas las versiones; Bhagat el Nadi lee el comentario de la segunda parte en



la versión francesa e inglesa, y Gérard Samaan en la alemana e italiana.

Primeras proyecciones: 1981, Internationalen Filmfestspielen Berlin-Berlinale (10 de noviembre); 1989, Filmoteca Española (23 de marzo).



1983 EN RACHÂCHANT

Francia, 35 mm., blanco y negro, 1,37:1, 7'.

Texto: Marguerite Duras, *¡Ah! Ernesto*, 1971.

Dirección: Danièle Huillet y Jean-Marie Straub.

Actores: Olivier Straub (Ernesto), Nadette Thinus (la mamá), Bernard Thinus (el papá), Raymond Gérard (el maestro).

Fotografía: Henri Alekan, Louis Cochet;
Positivado y copias: LTC Saint-Cloud.

Sonido: Louis Hochet, Manfred Blank.

Ayudantes: Dominique Gentil, Ariane Damain.

Producción: Straub-Huillet; Diagonale;
presentado por el INA. Fechas de producción
y localizaciones: agosto de 1982, apartamento
de Straub-Huillet, París.

Subtítulos en inglés de Danièle Huillet y Misha
Donat, en alemán de Huillet y Andrea Spingler.

Primeras proyecciones: 1983, estrenada en
Francia con *Pauline à la plage* [*Pauline en la playa*]
de Éric Rohmer (23 de marzo); 1998, Filmoteca
Española (6 de noviembre).



1984 KLASSENVERHÄLTNISSSE
RELACIONES DE CLASES

República Federal de Alemania / Francia, 35 mm., blanco y negro, 1,37:1, 130'.

Texto: Franz Kafka, *Der Verschollene (Amerika)* [*El desaparecido (América)*], 1927.

Dirección: Danièle Huillet y Jean-Marie Straub.

Actores: Christian Heinisch (Karl Rossmann), Nazzareno Bianconi (Giacomo), Mario Adorf (el tío), Laura Betti (Brunelda), Harun Farocki (Delamarche), Manfred Blank (Robinson), Reinald Schnell (el chófer), Anna Schnell (Line), Klaus Trabe (el capitán), Hermann Hartmann (el tesorero jefe), Gérard Semaan (Schubal), Jean-François Quinque (el mayordomo), Willi Vöbel (Pollunder), Tilmann Heinisch (Green), Anne Bold (Klara), Burckhardt Stoelck (Mack), Aloys Pompetzki (el criado), Willi Dewelk (el chófer de Pollunder), Libgart Schwarz (Theresa), Kathrin Bold (la jefa de cocina), Alfred Edel (el gerente), Andi Engel (el portero jefe), Alf Bold (el camarero), Salvatore Sammartino (el botones), Klaus Feddermann (el policía), Henning Rademaker

(otro policía), Franz Hillers (el taxista), Lydia Bozyk (la hostelera), Georg Brintrup (el estudiante), Thom Andersen y Barton Byg (los americanos).

Fotografía: Willy Lubtchansky, Caroline Champetier, Christophe Pollock; Iluminación y maquinistas: Jim Howe, David Scott, Georg Brommer.

Sonido: Louis Hochet, Georges Vaglio, Manfred Blank.

Ayudantes: Klaus Feddermann, Ralph Olbrisch, Berthold Schweiz, Manfred Sommer.

Producción: Coproducción franco-alemana de Janus-Film, Frankfurt, con la Hessischen Rundfunk y Nef-Diffusion, co-financiado por BMI, Filmförderungsanstalt (FFA) y la Hamburger Filmförderung. Fechas de producción y localizaciones: 2 de julio-20 de septiembre de 1983, Nueva York y Saint Louis. Presupuesto: 600.000 marcos alemanes.



Subtítulos en inglés de Danièle Huillet y Barton Byg, en francés de Huillet, en italiano de Huillet y Domenico Carosso, en neerlandés de Huillet y Frans van de Staak.

Primeras proyecciones: 1984, Internationalen Filmfestspielen Berlin-Berlinale, Premio Especial del Jurado (febrero); 1998, Filmoteca Española (18 de noviembre).



1985 PROPOSTA IN QUATTRO PARTI
PROPUESTA EN CUATRO PARTES

Italia, vídeo, color y blanco y negro, 4:3, 41'.

Montaje de vídeo en cuatro partes por Danièle Huillet y Jean-Marie Straub:

- *A Corner in Wheat [El valor del trigo]*,
D. W. Griffith, 1909, [14', íntegro, mudo].
- Fragmento de *Moisés y Aarón*, Arnold Schoenberg,
1932, Straub-Huillet, 1974
- Fragmento de *Fortini/Perros*, Franco Fortini,
1967, Straub-Huillet, 1976.
- Fragmento de *De la nube a la resistencia*,
Cesare Pavese, 1948-50, Straub-Huillet, 1978

[títulos que aparecen antes de cada sección,
en italiano]

Dirección: Jean-Marie Straub.

Primera proyecciones: 1985, para el programa de TV de Enrico Ghezzi *La magnifica ossessione*, emitido en RAI 3 durante más de 40 horas (25-26 de diciembre). También se tituló *Montaggio in quattro movimenti per «La magnifica ossessione»*

(en el programa para la retrospectiva completa de 2001 en el Torino Film Festival) y subtítulo «Blut und Boden [Sangre y suelo]» en el catálogo de la retrospectiva en Viennale, en 2003. Primera proyección en España: 1998, Filmoteca Española (25 de noviembre).



**1987 DER TOD DES EMPEDOKLES ODER: WENN DANN DER ERDE GRÜN
VON NEUEM EUCH ERGLÄNTZ**

**LA MUERTE DE EMPÉDOCLES O CUANDO EL VERDE DE LA TIERRA
BRILLE DE NUEVO PARA VOSOTROS**

República Federal de Alemania, 35 mm., color,
1,37:1, 132'.

Texto: Friedrich Hölderlin, *Der Tod des Empedokles* [*La muerte de Empédocles*], 1798, tragedia en dos actos. El guion para la película fue fijado por Huillet y Straub en colaboración con D. E. Sattler, editor de las obras completas de Hölderlin, *Frankfurter Hölderlin-Ausgabe*, 1975.

Dirección: Danièle Huillet y Jean-Marie Straub.

Actores: Andreas von Rauch (Empédocles), Vladimiro Baratta (Pausanias), Martina Baratta (Panthea) Ute Cremer (Delia), Howard Vernon (Hermócrates), William Berger (Critias), Federico Hecker, Peter Boom, Giorgio Baratta (los tres ciudadanos), Georg Bintrup, Achille Brunini, Manfred Esser (los tres esclavos); Peter Kammerer (el campesino).

Fotografía: Renato Berta, Jean-Paul Toraille, Giovanni Canfarelli; Positivado y copias: Luciano Vittori; Corrección de color: Sergio Lustri.

Sonido: Louis Hochet, Georges Vaglio, Alessandro Zanon; Mezclas: Louis Hochet.

Música: J. S. Bach, Sonata n.º 1 en Sol menor, BWV 1001, interpretada por Andreas von Rauch.

Vestuario: Giovanna del Chiappa, Costumi d'Arte.

Peluquería: Guerrino Todero.

Ayudantes: Michael Esser, Hans Hurch, Leo Mingrone, Roberto Pali, Cesare Candelotti.

Producción: Una coproducción franco-alemana de Janus-Film con Les Films du Losange; cofinanciada por el Hessischen Rundfunks, el Hamburger Filmförderung, el



Filmförderungsanstalt y el Centre National du Cinéma (CNC). Fechas de producción y localizaciones: finales de mayo - finales de junio de 1986, ocho semanas en un parque en Ragusa (sur de Sicilia) y en el monte Etna. Presupuesto: 800.000 marcos alemanes.

Lo anterior está basado en la primera versión de la película. Existen cuatro versiones diferentes: cuatro montajes (realizados por Huillet y Straub) y cuatro mezclas de sonido a partir de diferentes tomas de los mismos planos en el mismo orden.

Primera versión: montada en Roma, a finales del verano de 1986; corrección, tiraje y depósito en Vittori. Copia proyectada en el Festival Internacional de Cine de Berlín, «Versión del caracol».

Segunda versión: montada en Roma, en el otoño de 1986; corrección, tiraje y depósito en LTC, Saint-Cloud, Francia. Copias subtituladas en francés por Danièle Huillet, en inglés por Huillet con Barton Byg, y en italiano por Huillet con Domenico Carosso y Vladimiro Baratta. «Versión París».

Tercera versión: montada en la Filmhaus de la Friedenssalle en Hamburgo, durante un seminario con estudiantes, en marzo de 1987; corrección, tiraje y depósito en el laboratorio Geyer-Werke en Hamburgo.

Cuarta versión: montada en 1987.

Primeras proyecciones: 1987, Internationalen Filmfestspielen Berlin-Berlinale, Festival des films du monde, Montreal (agosto-septiembre); 1987, Filmoteca Española (16 de diciembre).



1989 SCHWARZE SÜNDE
PECADO NEGRO

República Federal del Alemania, 35 mm., color,
1,37:1, 42'.

Texto: Friedrich Hölderlin, *La muerte de Empédocles*, 1798, fragmentos.

Dirección: Danièle Huillet y Jean-Marie Straub.

Actores: Andreas von Rauch (Empédocles),
Vladimir Theye (Pausanias), Howard Vernon (Manes).

Fotografía: Willy Lubtchansky, Christophe Pollock,
Gianni Canfarelli. Positivado y copias: Luciano
Vittori, Roma. Corrección de color: Sergio Lustrì.

Sonido: Louis Hochet, Alessandro Zanin, Pierre
Donnadieu.

Música: Ludwig van Beethoven, *Cuarteto de cuerdas*
n.º 16 en Fa mayor, Op. 135, fragmento del último
movimiento «Der schwer gefasste Entschluss» (La
difícil decisión), por el Cuarteto Busch (Londres,
1935): Adolf Busch, Gösta Andreasson, Karl Doktor,
Hermann Busch.

Ayudantes: Francesco Ragusa, Michael Esser,
Hans Hurch, Leo Mingrone, Arnold Schmidt,
Roberto Pali.

Producción: Straub-Huillet con Dominique Païni.
Fechas de producción y localizaciones: finales de
julio y agosto de 1988, tres semanas en el monte Etna
(1.900 metros de altitud); las esculturas de Ernst
Barlach *Madre Tierra* y *El vengador* que aparecen
antes de los títulos de crédito fueron filmadas en
la Ernst Barlach Haus de Hamburgo por Helmut
Herbst. Presupuesto: 300.000 marcos alemanes.

Existen cuatro versiones de la película. La segunda
tiene subtítulos en francés de Danièle Huillet, en
italiano de Huillet con Domenico Carosso.

Primera proyección: 1989 Festival de Cannes,
sección «Un Certain Regard»; 1998 Filmoteca
Española (25 de noviembre).



1990 CÉZANNE. DIALOGUE AVEC JOACHIM GASQUET

CÉZANNE. CONVERSACIÓN CON JOACHIM GASQUET

Francia, 35 mm., color, 1,37:1, versión francesa: 51'; versión alemana: 63'.

Texto: Joaquim Gasquet, «Ce qu'il m'a dit...», en *Cézanne* (París: Les Éditions Bernheim-Jeune, 1921), 1926. Aparece una bobina entera de *Madame Bovary* (Jean Renoir a partir de la novela de Gustave Flaubert, 1933) centrada en los «comicios rurales», así como dos fragmentos de *La muerte de Empédocles* y varios documentos (fotos de Cézanne por Maurice Denis, y pinturas de Cézanne).

Dirección: Danièle Huillet y Jean-Marie Straub.

Actores: Narración: Danièle Huillet (Cézanne); Jean-Marie Straub (Gasquet).

Fotografía: Henri Alekan; Iluminación: Louis Cochet; Ayudante: Hopi Lebel; Cámara: Stefan Zimmer, Michael Esser.

Sonido: Louis Hochet, Georges Vaglio.

Producción: Musée d'Orsay, La Société européenne de programmes de télévision (La Sept), Diagonale. Straub-Huillet. Fechas de producción y localizaciones: septiembre-octubre de 1989, tres semanas en París, Londres, Edimburgo, Basilea, Ascona y en la montaña Sainte-Victoire. Presupuesto: 900.000 francos.

«Agradecemos a Éditions Gallimard el fragmento de la película *Madame Bovary* de Jean Renoir, al Sr. Antoine Salomon las fotografías de Paul Cézanne y a Virginie Herbin haber provocado esta película. Las obras de Cézanne que filmamos se encuentran en los siguientes museos: National Gallery, Londres; Musée d'Orsay, París; National Gallery of Scotland, Edimburgo; Kunstmuseum, Basilea; Petit Palais, París; Courtauld Institute Galleries y Tate Gallery, Londres; Cabinet des Dessins du Musée du Louvre, París» [en los créditos finales].

El Musée d'Orsay finalmente rechazó esta película a pesar de haberla encargado.



También existe una versión alemana de la película, coproducida por la Hessischer Rundfunk: *Paul Cézanne mi Gespräch mit Joachim Gasquet*. Las dos versiones son diferentes (dos montajes distintos de negativo) y la versión alemana es 12' más larga.

Primeras proyecciones: 1991, Club Publicis, París (3 de abril); 1993 Filmoteca Española, (26 de febrero). TV: 1990, La Sept, Francia (marzo).



**1992 DIE ANTIGONE DES SOPHOKLES NACH DER HÖLDERLINSCHEN
ÜBERTRAGUNG FÜR DIE BÜHNE BEARBEITET VON BRECHT 1948**

**LA ANTÍGONA DE SÓFOCLES, SEGÚN LA TRADUCCIÓN
DE HÖLDERLIN ADAPTADA PARA LA ESCENA POR BRECHT 1948**

Alemania, 35 mm., color, 1,37:1, 100'.

Texto: Sófocles, *Antígona*, 411 a.C., traducción de Friedrich Hölderlin, 1800-1803, adaptada para el escenario por Bertolt Brecht en 1948 (sin el prólogo de Brecht).

Dirección: Danièle Huillet y Jean-Marie Straub.

Actores: Astrid Ofner (Antígona), Ursula Ofner (Ismene), Hans Diehl, Kurt Radeke, Michael Maassen, Rainer Philippi (los ancianos), Werner Rehm (Creonte), Lars Studer (el guardia), Stephan Wolf-Schönburg (Hemón), Albert Hetterle (Tiresias), Mario di Mattia (el niño), Michael König (el mensajero), Libgart Schwarz (la sirvienta-mensajera).

Fotografía: Nicolas Eprendre, William Lubtchansky e Irina Lubtchansky. Positivado y copias: Geyer-Werke, Berlín.

Sonido: Louis Hochet, Georges Vaglio, Sandro Zanon.

Música: fragmento de *Die Soldaten* de Bernd Alois Zimmermann, dirigido por Michael Gielen.

Vestuario: Ruggero Peruzzi; Calzado: Pompei.

Peluquería: Guerrino Todero.

Ayudantes: Michael Esser, Hans Hurch, Francesco Ragusa, Daniele Rossi, Yu-Jung Nam, Olivier Moeckli, Stephan Settele, Stefan Ofner, Marco Zappone, Ernaldo Data.

Producción: Coproducción entre Regina Ziegler Filmproduktion, Berlín; Martine Marnagnac, Pierre Grise Productions, París; Hessischer Rundfunk; Straub-Huillet; con el apoyo del Berliner Filmförderung, el Filmförderungsanstalt y el



Centre National du Cinéma. Jefe de producción: Danièle Huillet con Hartmut Köhler, Rosalie Lecan. Fechas de producción y localizaciones: verano de 1991, cinco semanas en el antiguo teatro de Segesta (Sicilia). Presupuesto: 3.000.000 de francos.

«La memoria de la humanidad para los sufrimientos padecidos es sorprendentemente corta. Su imaginación para los sufrimientos por venir es casi más corta aún. Es esta insensibilidad lo que debemos combatir. Pues la humanidad está amenazada por guerras ante las que las del pasado son como miserables ensayos, guerras que llegarán sin duda de no ser que, a aquellos que las preparan públicamente, les cortemos las manos. Bertolt Brecht (1952). Gracias, gracias Marco Müller y Jean-Luc Godard» [escrito a mano en los títulos de crédito finales].

Existen dos versiones de la película, realizadas con distintas tomas de los mismo planos. Danièle Huillet subtítulo la segunda al francés.

Representación teatral: Schaubühne de Berlín (estreno el 3 de mayo de 1991), después tuvo una única representación el 14 de agosto en el teatro de Segesta. Primera proyección: 1992, Internationales Filmfestspielen Berlin-Berlinale; 1998, Filmoteca Española (26 de noviembre).



1994 **LOTHRINGEN!**

Alemania / Francia, 35 mm., 1,37:1, color, 21'.

Texto: Maurice Barrès, *Colette Baudoche. Histoire d'une jeune fille de Metz* [*Colette Baudoche: historia de una joven de Metz*], 1909.

Dirección: Danièle Huillet y Jean-Marie Straub

Actores: Emmanuelle Straub (Colette Baudoche);
Narración: André Warynski (francés) y Dominique
Dosdat (francés), Jean-Marie Straub (alemán).

Fotografía: Christophe Pollock, Emmanuelle
Collinot. Positivado y copias: LTC, Saint-Cloud.

Sonido: Louis Hochet, Georges Vaglio. Mezclas:
Euro Studios.

Música: Franz Joseph Haydn, interpretado por el
Amadeus Quartet.

Producción: Peter Brugger, Saarländischer
Rundfunk; Straub-Huillet; Martine Marignac,
Pierre Grise Productions. Laboratorio: LTC,

Saint-Cloud. Fechas de producción y localizaciones:
junio de 1994, Metz y alrededores, Coblenza.

En la versión alemana, Jean-Marie Straub dice
las partes de la narración recitadas en francés por
A. Warynski; las líneas de Emmanuelle Straub y
la historia de la abuela dichas por D. Dosdat están
subtituladas.

Primeras proyecciones: 1994, Festival de Locarno;
Cinemathèque Française (diciembre); 1998
Filmoteca Española (18 de noviembre). TV: 1995,
Arte (12 de enero);



**1997 VON HEUTE AUF MORGEN
DE HOY PARA MAÑANA**

Alemania, 35 mm., blanco y negro, 1,37:1, 62'.

«Wo liegt euer Lächeln begraben?! [¿Dónde yace escondida tu sonrisa?!]» [plano de un muro con un graffiti en los créditos iniciales]

Texto: Arnold Schoenberg, *Von heute auf morgen* [*De hoy para mañana*], ópera en un acto, libreto de Max Blonda, 1929.

Dirección: Danièle Huillet y Jean-Marie Straub.

Actores: Richard Salter (él), Christine Whittlesey (ella), Annabelle Hahn (la niña), Claudia Barainsky (la amiga), Ryszard Karczykowski (el cantante).

Fotografía: Willy Lubtchansky, Irina Lubtchansky, Marion Befve; Iluminación: Jim Howe, Barry Davis, Andreas Niels Michel.

Sonido: Louis Hochet, Georges Vaglio, Sandro Zanon, Klaus Barm, Charly Morell, Hans-Bernhard Bätzing, Björn Rosenberg.

Música: Orquesta Sinfónica de la Radio de Frankfurt, dirigida por Michael Gielen. Ayudantes: Till Drömann, David Coleman.

Peluquería: Jutta Braun.

Diseño de decorado: Max Schoendorff, Jean-Marie Straub, Danièle Huillet.

Ayudantes: Rosalie Lecan, Jean-Charles Fitoussi, Arnauld Maillet.

Producción: Straub-Huillet; Martine Marnagnac, Pierre Grise Productions; en coproducción con la Radio de Hesse: Dietmar Schings, Leo Karl Gerhartz, Hans-Peter Baden. Localización del decorado: estudio del Hessischer Rundfunk, Frankfurt.

«Dedicado a Helga Gielen, Dieter Reinfahrt, André y Dominique Warynski» [créditos finales].

Subtítulos en inglés de Danièle Huillet y Barton Byg, en francés de Huillet.



Primera proyección: 1997, estrenada comercialmente en Francia (febrero); 1998, Filmoteca Española (1 de octubre).



1999 SICILIA!

Italia, 35 mm., blanco y negro, 1,37:1, 66'.

«*Para el tití y en memoria del gato Barnabé
—J.-M.S.» [créditos iniciales].

Texto: Constelaciones, diálogos de la novela de Elio Vittorini, *Conversazione in Sicilia* [*Conversación en Sicilia*], 1937-38.

Dirección: Danièle Huillet y Jean-Marie Straub.

Actores: Gianni Buscarino (él), Vittorio Vigneri (el afilador), Angela Nugara (ella), Carmelo Maddio (el hombre), Angela Durantini (su mujer), Simone Nucatola (el otro), Ignazio Trombello (uno), Giovanni Interlandi (el Gran Lombardo), Giuseppe Bontà (el hombre de Catania), Mario Baschieri (el viejecillo).

Fotografía: William Lubtchansky, Irina Lubtchansky, Marion Befve. Iluminación: Jim Howe, Olivier Cazzitti. Positivado y copias: LTC, Saint-Cloud.

Sonido: Jean-Pierre Durey, Jacques Balley.
Mezclas: Louis Hochet, Sonodi, Épinay-sur-Seine.

Música: Ludwig van Beethoven, *Cuarteto de cuerdas n.º 15 en La menor*, Op. 132, 1825.

Ayudantes: Arnaud Maillet, Jean-Charles Fitoussi, Romano Guelfi, Andreas Teuchert.

Producción: Straub-Huillet; Martine Marignac, Pierre Grise Productions; Centre National du Cinéma; Enzo Porcelli, Alia Film; Istituto Luce; Preventas: ARD Degeto; Dietmar Schings, Hessischer Rundfunk; Saaländischer Rundfunk; Westdeutscher Rundfunk. Localizaciones de producción: Buti, Mesina, Siracusa, Grammichhele.

«Gracias, gracias a Salvatore Scollo, Barbara Ulrich, Dominique y André; a Gabriella Taddeo, Anna Barzacchini, Paolo Bernardini, Dario Marconcini, Marcello Landi y su esposa; a Piero Spila, Francesco Grillini, y a los trabajadores del ferrocarril de Mesina y Siracusa» [en los créditos finales].

Existen tres versiones de esta película.



Subtítulos en inglés de Danièle Huillet y Barton Byg, en francés de Huillet.

Representación teatral: 1998, Teatro Francesco Bartolo, Buti (abril); Primeras proyecciones: 1999, Festival de Cannes, «Un Certain Regard» (20 de mayo); estrenada comercialmente en Francia (15 de septiembre); 2001, Filmoteca Española (23 de febrero).



**2001 OPERAI, CONTADINI
 OBREROS, CAMPESINOS**

Italia / Francia, 35 mm., color, 1.37:1, 123'.

«Operai, contadini // Ouvriers, paysans // Arbeiter, Bauern» [rótulo inicial en italiano, francés y alemán].

Texto: Elio Vittorini, *Le donne di Messina* [*Las mujeres de Mesina*], 1949, segunda edición, parcialmente reescrita en 1964. Adaptación de los capítulos XLIV a XLVII.

Dirección: Danièle Huillet y Jean-Marie Straub.

Actores: Angela Nugara (la viuda Biliotti), Giacinto Di Pascoli (Cattarin), Giampaolo Cassarino (Pompeo Manera), Enrico Achilli (Cataldo Chiesa), Angela Durantini (Elvira la Farina), Martina Gionfriddo (Carmela Graziadei), Andrea Balducci (Fischio), Gabriella Taddei (Giralda Adorno), Vittorio Vigneri (Spine), Aldo Fruttuosi (Ventura «Faccia Cattiva»), Rosalba Curatola (Siracusa), Enrico Pelosini (Toma), Marcello Landi («Il Seracino»).

Fotografía: Renato Berta, Jean-Paul Toraille, Marion Befve; Corrección de color: Marcel Mazoyer, LTC Saint-Cloud.

Sonido: Jean-Pierre Duret, Dimitri Haulet.
Mezclas: Jean-Pierre Laforce, Jackson, DTS Stereo.

Música: J. S. Bach, Aria Duetto de la Cantata BWV 125, 1725.

Ayudantes: Romano Guelfi, Jean-Charles Fitoussi, Arnaud Maillet.

Producción: Straub-Huillet; Martine Marignac, Pierre Grise Productions; Charlotte Vincent, Capricci Films; Teatro Comunale Francesco di Bartolo, Buti; Le Fresnoy — Studio National des Arts Contemporains; Saarländischer Rundfunk; Südwestrundfunk; Werner Dütsch; Westdeutscher Rundfunk. Fechas de producción y localizaciones: verano de 2000, Buti, Italia.



Traducción y subtítulos de Danièle Huillet.

Subtitulado: LVT.

Representación teatral: 2000, Teatro Francesco di Bartolo, Buti (junio). Primera proyección: 2001, Festival de Cine de Cannes; estrenada en Francia (septiembre).



2001 IL VIANDANTE

EL VIANDANTE

Italia / Francia, 35 mm., blanco y negro, 1,37:1, 5'.

Secuencia remontada de *¡Sicilia!*

«*¡para Danièle!» [escrito a mano en el rótulo inicial]

Dirección: Jean-Marie Straub y Danièle Huillet

Actores: Angela Nuyara, Gianni Buscarino.

Primera proyección: 2001, Torino Film Festival (21 de noviembre); estrenada en Francia junto a *El afilador*.



2001 L'ARROTINO
EL AFILADOR

Italia / Francia, 35 mm., blanco y negro, 1,37:1, 7'.

Secuencia remontada de *iSicilia!*

Dirección: Jean-Marie Straub y Danièle Huillet

Actores: Gianni Buscarino, Vittorio Vigneri.

Primera proyección: 2001, Torino Film Festival (21 de noviembre); estrenada en Francia junto a *El viandante*.



2003 IL RITORNO DEL FIGLIO PRODIGO

EL RETORNO DEL HIJO PRÓDIGO

Italia / Francia / Alemania, 35 mm., color, 1,37:1,
Dolby mono, 29'.

Nuevas versiones de los planos 40-46 y 63-66
de *Obreros, campesinos*, centrados en el personaje
de Spine.

Texto: Elio Vittorini, *Las mujeres de Mssina*,
1949-1964, fragmentos.

Dirección: Danièle Huillet y Jean-Marie Straub.

Actores: Martina Gionfriddo (Carmela Graziadei),
Andrea Balducci (Fischio), Gabriella Taddei
(Giralda Adorno), Vittorio Vigneri (Spine), Aldo
Fruttuosi (Ventura, «Faccia Cattiva»).

Fotografía: Renato Berta, Jean-Paul Toraille,
Marion Befve.

Sonido: Jean-Pierre Duret, Dimitri Haulet,
Jean-Pierre Laforce.

Ayudantes: Giulio Bursi, Maurizio Buquicchio,
Arnaud Maillet, Jean-Charles Fitoussi.

Producción: Straub-Huillet; Associazione Teatro
Buti; Fondazione Pontedera Teatro, Regione
Toscana, Provincia di Pisa, Comune di Buti;
Martine Marignac, Pierre Grise Productions;
Centre National du Cinéma; Werner Dütsch,
Westdeutscher Rundfunk; Le Fresnoy – Studio
National des Arts Contemporains.

Música: Edgar Varèse, *Arcana*, 1925-27, fragmento.

Representaciones teatrales: 2002, Teatro
Francesco di Bartolo, Buti (31 de mayo-2 de junio);
Primeras proyecciones: 2003, Cinémathèque
Française, Palais de Chaillot (24 de marzo);
estrenada en París (23 de abril); 2004, segunda
versión, proyectada en la Cinémathèque Française
(9 de marzo).



2003 UMILIATI: CHE NIENTE DI FATTO O TOCCATO DA LORO, DI USCITO DALLE MANI LORO, RISULTASSE ESENTE DAL DIRITTO DI QUALCHE ESTRANEO (OPERAI, CONTADINI — SEGUITO E FINE)

HUMILLADOS: QUE NADA HECHO O TOCADO POR ELLOS, NADA SALIDO DE SUS MANOS, RESULTASE LIBRE DEL DERECHO DE ALGÚN EXTRAÑO (OBREROS, CAMPESINOS — CONTINUACIÓN Y FINAL)

Italia / Francia / Alemania, 35 mm., 1,37:1, color, Dolby, 35'.

Texto: Elio Vittorini, *Las mujeres de Mesina*, 1949-1964, fragmentos.

Directores: Danièle Huillet y Jean-Marie Straub.

Actores: Rosalba Curatola (Siracusa), Aldo Fruttuosi (Ventura «Faccia Cattiva»), Enrico Achilli (Cataldo Chiesa), Martina Gionfriddo (Carmela Graziadei), Enrico Pelosini (Toma), Angela Durantini (Elvira La Farina), Andrea Balducci (Fischio), Giampaolo Cassarino (Pompeo Manera), Giacinto Di Pascoli (Cattarin), Gabriella Taddei (Giralda Adorno), Vittorio Vigneri (Spine), Marcello Landi («Il Seracino»), Romano Guelfi, Paolo

Spaziani, Federico Ciaramella, Daniel Vannucci, Dolando Bernardini.

[Ver información de créditos de *El retorno del hijo pródigo*].



2003 INCANTATI
HECHIZADOS

Italia / Francia / Alemania, 35 mm., 1,37:1,
color, Dolby, 6'.

Secuencia remontada del final de *Humillados*.

[Ver información de créditos de *Humillados*].



2003 **DOLANDO**

Italia / Francia / Alemania, 35 mm., color, 1,37:1,
Dolby, 7'.

Dirección: Danièle Huillet y Jean-Marie Straub.

Actor: Dolando Bernardini.

Fotografía: Renato Berta, Jean-Paul Toraille,
Marion Befve.

Sonido: Jean-Pierre Duret, Dimitri Haulet,
Jean-Pierre Laforce.

Música: Torquato Tasso, versos de *La Gerusalemme
liberate* [*Jerusalén libertada*], 1581, cantada por
Dolando Bernardini.

Producción: Película realizada durante la
producción de *Humillados*. Tres planos de Dolando
Bernardini, un actor de la película, cantando a
capella, seguidos de una nueva toma del último
plano de *Obreros, campesinos*.



2004 **UNE VISITE AU LOUVRE**

UNA VISITA AL LOUVRE

Francia, 35 mm., color, 1,37:1, Dolby SR mono, 48' (primera versión), 47' (segunda versión).

«Dominique Païni provocó esta película en 1990; gracias a François Albera, François Hers, Catia Riccaboni» [escrito a mano en los créditos iniciales de la primera versión].

Texto: Joachim Gasquet, «Ce qu'il m'a dit [Lo que me ha dicho]», en *Cézanne, 1921*; incluye una toma descartada del primer plano de *Obreros, campesinos*. Las dos versiones de la película deben mostrarse una tras otra.

Dirección: Danièle Huillet y Jean-Marie Straub.

Actores: Narración: Julie Koltai.

Fotografía: William Lubtchansky, Irina Lubtchansky, Jean-Paul Toraille, Renato Berta, Marion Befve. Iluminación: Andér Atellian, Jim Howe, Marc Romani.

Sonido: Jean-Pierre Duret, Dimitri Haulet, Gérard Delagarde, Jean-Pierre Laforce.

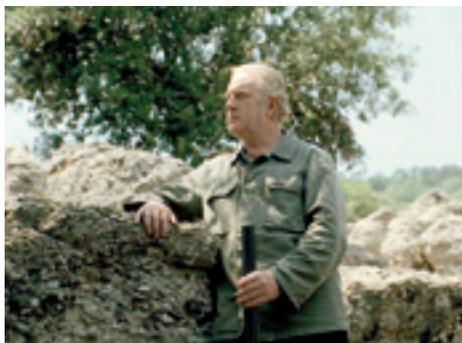
Producción: Straub-Huillet; Christophe Gougeon, ATOPIC; Centre National du Cinéma, gracias a Frédéric Mitterrand y Hughes Quattrone; Le Fresnoy — Studio National des Arts Contemporains, gracias a Alain Fleischer, Frédéric Papon, Christian Châtel; Fondation de la France, Initiatives d'artistes; Ministère de la Culture, Délégation aux Arts Plastiques, gracias a Bernard Blistène, Chantal Soyer, Pascale Cassagneau, Jean-Claude Conesa; Dieter Reifarth, Strandfilm; Inge Classenm Zweites Deutsches Fernsehen; Enrico Ghezzi, RAI Tre; gracias, gracias André Goeminne y Anne Pontégny, Bertrand Brouder, Cornelia Geiser, Régis Michel, Catherine Bélanger, Patricia Orain-Godin, Claire Herlic, Jeanne Latrobe; gracias a Nathalie Cikalovski, Fabrice Dequeant, LTC, Daniel Dehayes, Studio, Jackson: Dolby SR mono, Guy Daleidan, Fondspa, Luxemburgo;



gracias a Marie-Claude Beaud, Fonds Images
de France du Ministère des Affaires Étrangères.

Subtítulos en inglés de Misha Donat y Jean-Marie
Straub.

Primeras proyecciones: 2004, estrenada en París
(17 de marzo); 2005, I Congreso Internacional sobre
el Cinema Europeo Contemporáneo, Centre de
Cultura Contemporània de Barcelona (31 de mayo);
2007, ciclo «El lienzo es la pantalla», Museo Nacional
Centro de Arte Reina Sofía (8 y 24 de marzo).



2006 QUEI LORO INCONTRI

ESOS ENCUENTROS CON ELLOS

Italia / Francia, 35 mm., color, 1,37:1, Dolby SRD, 68'.

Texto: Cesare Pavese, *Diálogos con Leucó*, 1947, los últimos cinco diálogos.

Dirección: Danièle Huillet y Jean-Marie Straub.

Actores: 1º. Angela Nugara Vittorio Vigneri; 2º. Grazia Orsi Romano Guelfi; 3º. Angela Durantini Enrico Achilli; 4º. Giovanni Daddi Dario Marconcini; 5º. Andrea Bacci, Andrea Balducci.

Fotografía: Renato Berta, Jean-Paul Toraille, Marion Befve.

Sonido: Jean-Pierre Duret, Dimitri Haulet, Jean-Pierre Laforce.

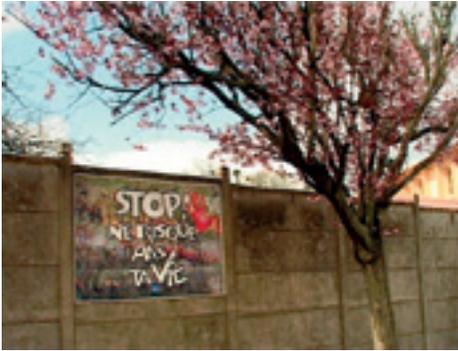
Música: Ludwig van Beethoven, *Cuarteto n.º 11*, Op. 59.

Ayudantes: Kamel Belaïd, Arnaud Maillet, Giulio Bursi, Maurizio Buquicchio.

Producción: Straub-Huillet Regione Toscana Provincia di Pisa Teatro Comunale di Buti; Marcello Landi («Il seracino»); Martine Marignac, Pierre Grise Productions; Centre National de la Cinématographie; Frédéric Papon, Christian Châtel, Jean-René Lorand, Blandine Tourneux, Le Fresnoy — Studio National des Arts Contemporains; Archipel; LTC Saint-Cloud; Pierre Grise Distribution.

Subtítulos en inglés de Misha Donat y Jean-Marie Straub.

Representaciones teatrales: 2005, Teatro Francesco Bartolo, Buti (20-23 de mayo). Primeras proyecciones: 2006, Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica, Venecia; estrenada en Francia (octubre); 2007, Xcèntric, Centre de Cultura Contemporània de Barcelona (25 de marzo).



2006 EUROPA 2005, 27 OCTOBRE

EUROPA 2005, 27 DE OCTUBRE

Francia, MiniDV, color, 4:3, 10' 30".

Dirección: Jean-Marie Straub

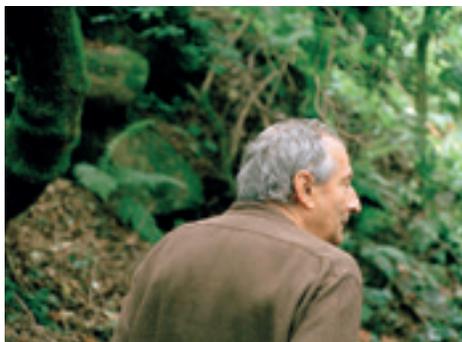
Imagen: Jean-Claude Rousseau.

Montaje: Jean-Claude Rousseau.

Ayudante: Christophe Clavert.

Producción: Localización: cerca del transformador eléctrico de Clichy-sous-Bois donde Zyed Benna y Bouna Traoré murieron electrocutados el 27 de octubre de 2005.

Primeras proyecciones: 2007, Toronto International Film Festival; 2007, Xcèntric, Centre de Cultura Contemporània de Barcelona (25 de marzo).



2008 LE GENOU D'ARTEMIDE

LA RODILLA DE ARTEMISA

Italia / Francia, 35 mm., color, 1,37:1, Dolby SRD, 26' (primera versión); 27' (segunda versión).

«*para Barbara» [escrito a mano en los créditos iniciales].

Texto: Cesare Pavese, «La Belva [La fiera]» en *Diálogos con Leucó*, 1947.

Dirección: Jean-Marie Straub.

Actores: Andrea Bacci, Dario Marconcini, Teatro Comunale de Buti.

Fotografía: Renato Berta, Jean-Paul Toraille, Marion Befve.

Sonido: Jean-Pierre Duret, Dimitri Haulet, Jean-Pierre Laforce.

Música: Heinrich Schütz; Gustav Mahler «Der Abschied», de *Das Lied von der Erde*, dirigido por Bruno Walter, soprano: Kathleen Ferrier.

Montaje: Nicole Lubtchansky.

Ayudantes: Arnaud Dommerc, Jean-Charles Fitoussi, Romano Guelfi, Giulio Bursi, Maurizio Buquicchio.

Producción: Martine Maignac, Pierre Grise Productions; Blandine Tourneux, Frédéric Papon, Le Fresnoy – Studio National des Arts Contemporains; Cine-Stereo / LTC Saint-Cloud.

Subtítulos en francés de Jean-Marie Straub, Jacques Bontemps y Bernard Eisenchitz, y en inglés de Misha Donat.

Representaciones teatrales: 2007, *Il Ginocchio di Artemide*, Teatro Francesco di Bartolo, Buti (24 y 25 de mayo); Primeras proyecciones: 2008, Festival de Cannes; Cinémathèque Française; London Film Festival; 2010, Migrating Forms, Nueva York.



2008 ITINÉRAIRE DE JEAN BRICARD

ITINERARIO DE JEAN BRICARD

Francia, 35 mm., blanco y negro, 1,37:1, Dolby SRD, 40'.

«Para Peter Nestler» [Escrito a mano en los créditos iniciales].

Texto: Jean-Yves Petiteau, «Itinerario de Jean Bricard» en *Interlope la curieuse* (Nantes), n.º 9/10, junio de 1994.

Dirección: Danièle Huillet y Jean-Marie Straub.

Fotografía: Irina Lubtchansky, William Lubtchansky, Jean-Paul Toraille.

Montaje: Nicole Lubtchansky.

Sonido: Dimitri Haulet, Jean-Pierre Laforce, Jean-Pierre Duret, Zaki Allal.

Ayudantes: André Atellian, Arnaud Dommerc, Jean Vivier, Jean-Charles Fitoussi.

Producción: Frédéric Papon, Blandine Tourneux, Cyril Lauwerier, Christian Châtel, Jean-René Lorand, Le Fresnoy – Studio National des Arts Contemporains; Martine Marignac, Pierre Grise Productions, Centre National du Cinéma. Fechas de producción y localizaciones: diciembre de 2007; rodado en y en torno a la isla de Coton, en el río Loira.

Existen dos versiones de esta película.

Subtítulos en inglés de Misha Donat y Jean-Marie Straub.

Primeras proyecciones: 2008, Festival de Cannes; London Film Festival; 2010 Migrating forms, Nueva York.



2009 LE STREGHE — FEMMES ENTRE ELLES

LAS BRUJAS — MUJERES ENTRE ELLAS

Francia / Italia, 35 mm., color, 1,37:1, Dolby SRD, 21'.

Texto: Cesare Pavese «Le streghe [Las brujas]» en *Diálogos con Leucó*, 1947.

Dirección: Jean-Marie Straub.

Actores: Giovanna Daddi, Giovanna Giuliani.

Fotografía: Renato Berta, Jean-Paul Toraille, Irina Lubtchansky.

Sonido: Jean-Pierre Duret, Jean-Pierre Laforce, Jilien Sicart, Zaki Allal.

Montaje: Catherine Quesemand.

Ayudantes: Arnaud Dommerc, Mehdi Benallal, Romano Guelfi, Giulio Bursi, Maurizio Buquicchio.

Producción: Straub-Huillet; Teatro Comunale di Buti; Martine Marignac, Pierre Grise Productions;

Frédéric Papon, Blandine Tourneux, Cyrille Lauwerier, Studio National des Arts Contemporains — Le Fresnoy; Laboratorio: LTC Saint-Cloud; Archipel, Dolby SRD. Fechas de producción y de localización: 16-20 de junio, 2008, Buti, Italia.

Subtítulos en inglés de Misha Donat y Jean-Marie Straub, en francés de Jacques Bontemps, Bernard Eisenchitz, Barbara Ulrich y Straub.

Representación teatral: 2009, Teatro Francesco Bartolo de Buti (5 de junio); Primera proyección: 2009, Cinémathèque Française; 2010, Xcèntric, Centre de Cultura Contemporània de Barcelona (6 de junio).



2009 JOACHIM GATTI

Francia, HD, color, 16:9, 1' 30".

Texto: Jean-Jacques Rousseau, del prefacio al *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes* [*Discurso sobre el origen y los fundamentos de la desigualdad entre los hombres*], 1755.

Dirección: Jean-Marie Straub.

Imagen: Renato Berta.



2009 CORNEILLE-BRECHT OU ROME, L'UNIQUE OBJET DE MON RESENTIMENT

CORNEILLE-BRECHT O ROMA, EL ÚNICO OBJETO DE MI RESENTIMIENTO

Francia, MiniDV, color, 4:3, 26'. 43" (primera versión), 26' 27" (segunda versión), 26' 55" (tercera versión).

Texto: Pierre Corneille, *Horacio* (1640) y *Otón* (1664); Bertolt Brecht, *Das Vehör des Lucullus* [*El interrogatorio de Lúculo*], 1939.

Dirección: Jean-Marie Straub.

Actriz: Cornelia Geiser.

Imagen: Christophe Clavert, Jean-Claude Rousseau.

Producción: Barbara Ulrich. Fechas de producción y localización: julio de 2009, apartamento de Jean-Marie Straub en París.

Subtítulos en inglés de Misha Donat y Jean-Marie Straub.

Primeras proyecciones: 2009, Viennale (31 de octubre); 2010, New York Film Festival.



2010 O SOMMA LUCE

OH, SUMA LUZ

Italia / Francia, HD, color, 16:9, 18'.

Texto: Dante Alighieri, «Paradiso», *Divina Commedia* [«Paraiso», *Divina Comedia*] «Canto XXXIII», 1472.

Dirección: Jean-Marie Straub.

Actor: Giorgio Passerone.

Imagen: Renato Berta, Jean-Paul Toraille, Arnaud Dommerc, Franck Ciochetti.

Sonido: Jean-Pierre Duret; Mezcla: Jean-Pierre Laforce.

Música: Edgar Varèse, «Déserts», Théâtre des Champs-Élysées, 2 de diciembre de 1954.

Montaje: Catherine Quesemand.

Ayudantes: Romano Guelfi, Maurizio Buquicchio, Giulio Bursi.

Producción: Barbara Ulrich; Florent Le Duc, Baptiste Evrand, Blandine Tourneux, Cyrille

Lauwerier, Frédéric Papon, Le Fresnoy — Studio National des Arts Contemporains. Fechas de producción y localizaciones: 7-10 de septiembre de 2009, Buti.

Existen dos versiones de esta película.

Subtítulos en inglés de Misha Donat y Jean-Marie Straub, basados en la traducción de Longfellow, en alemán de Peter Kammerer y Straub, y en francés de Giorgio Passerone y Straub.

Primera proyección: 2010, Festival del Film Locarno; 2011, Xcèntric, Centre de Cultura Contemporània de Barcelona (6 de abril); Filmoteca Española (27 de mayo).



2011 SCHAKALE UND ARABER

CHACALES Y ÁRABES

Francia, MiniDV, color, 4:3, 10' 43" (primera versión), 10' 35" (segunda versión).

Texto: Franz Kafka, «Chacales y árabes», 1917.

Dirección: Jean-Marie Straub.

Actores: Barbara Ulrich, Giorgio Passerone, Jubarite Semarang.

Imagen: Chrstophe Clavert, Jean-Marc Degardin, Arnaud Dommerc.

Sonido: Jérôme Ayasse; Mezcla: Jean-Pierre Laforce, Gaël Blondet.

Música: György Kurtag, Kafka-Fragmente, 1987, Op. 24, Parte IV, n.º 7: «Wiederum, wiederum».

Producción: Fechas y localización: 22-29 de abril y 1 de mayo de 2011, en el apartamento de Jean-Marie Straub en París.

Subtítulos en inglés de Danièle Huillet y Jean-Marie Straub, en francés de Misha Donat y Jean-Marie Straub.

Primeras proyecciones: 2011, Festival del Film Locarno; New York Film Festival; 2015, Goethe-Institute, Londres.



2011 L'INCONSOLABLE
EL INCONSOLABLE

Italia, MiniDV, color, 4:3, 15' (primera versión), 15' 17" (segunda versión).

Texto: Cesare Pavese, «L'inconsolabile [El inconsolable]» en *Diálogos con Leucó*, 1947.

Dirección: Jean-Marie Straub.

Actores: Giovanna Daddi, Andrea Bacci.

Imagen: Renato Berta, Christophe Clavert.

Sonido: Dimitri Haullet, Julien Gonzalez;
Mezcla: Jean-Pierre Laforce.

Música: Robert Schumann.

Montaje: Catherine Quesemand.

Ayudantes: Barbara Ulrich, Arnaud Dommerc, Giulio Bursi, Maurizio Buquicchio, Romano Guelfi.

Producción: Straub-Huillet, Belva Film; Sandrine Pillon, Lucie Portehaut, Florence Hughes, Les Féés Productions; Teatro Comunale di Buti; Marc Nicolas, Frédéric Papon, Delphine Dumon, Gaël Blondet, La Fémis, Fechas de producción y localizaciones: 6-9 de septiembre de 2010, Buti.

Subtítulos en inglés de Misha Donat y Jean-Marie Straub.

Representación teatral; 2010, Teatro Comunale di Buti (3 de septiembre); Primeras proyecciones: 2010, Festival del Film Locarno; 2011, Xcèntric, Centre de Cultura Contemporània de Barcelona (6 de abril).



2011 UN HÉRITIER

UN HEREDERO

Francia, MiniDV, color, 4:3, 20' 23" (primera versión), 21' 5" (segunda versión).

Texto: Maurice Barrès, *Au service de l'Allemagne* [*Al servicio de Alemania*], capítulo 8, 1905.

Dirección: Jean-Marie Straub.

Actores: Barbara Ulrich, Joseph Rottner, Jubarite Semaran.

Imagen: Renato Berta, Christophe Clavert.

Sonido: Dimitri Haulet, Julien Gonzalez.
Mezcla: Jean-Pierre Laforce.

Montaje: Catherine Quesmand.

Ayudantes: Arnaud Dommerc, Maurizio Buquicchio, Grégoire Letouvet.

Producción: Straub-Huillet, Belva Film; Sandrine Pillon, Lucie Portehaut, Florence Hughes, Les

Fées Productions 2011; con la participación del Centre National du Cinéma, y la Región de Alsacia; encargado por el Jeonju Digital Project 2011; Marc Nicolas, Frédéric Papon, Delphine Daumont, Gaël Blondet, La Fémis. Fechas de producción y localizaciones: 14 al 22 de septiembre de 2010, Ottrot, Francia.

«Gracias, gracias Sylvie y Hubert Bangraz, Maison Forestiere de Ratsamhausen, The Schreiber Family, y los empleados del Domaine du Moulin d'Ottrott» [en los créditos finales].

Subtítulos en inglés de Misha Donat y Jean-Marie Straub.

Primera proyección: 2011, Jeonju International Film Festival (Corea del Sur); 2014, Fabra i Coats - Centre d'art contemporani, Barcelona (17 de diciembre).



2012 LA MADRE

Italia, HD, color, 4:3, 20' 9" (primera versión), 20' 9" (segunda versión), 19' 38" (tercera versión).

Texto: Cesare Pavese, «La madre» en *Diálogos con Leucó*, 1947.

Dirección: Jean-Marie Straub.

Actores: Giovanna Daddi, Dario Marconcini, Teatro Comunale di Buti.

Imagen: Christophe Clavert.

Sonido: Jérôme Ayasse. Mezcla: Jean-Pierre Laforce, Gaël Blondet.

Música: Gustav Mahler, «Ich bin der Welt abhanden gekommen»; Daniel Barenboim (piano), Dietrich Fischer-Dieskau (voz).

Montaje: Christophe Clavert. Corrección de color: Jean-Marc Degardin.

Ayudantes: Arnaud Dommerc, Barbara Ulrich.

Producción: Straub-Huillet, Belva Film; Fechas de producción y localizaciones: 4- 8 de septiembre de 2011, Acciaiole, Italia.

Subtítulos en inglés de Misha Donat y Jean-Marie Straub.

Representación teatral: 2011, Teatro Comunale di Buti (13 de septiembre). Primera proyección: 2012, Viennale.



2013 UN CONTE DE MICHEL DE MONTAIGNE

UN CUENTO DE MICHEL DE MONTAIGNE

Francia, HD, color, 4-3, 34'.

Texto: Michel de Montaigne, «De l'Exercitation [De la ejercitación]», libro II, capítulo 6 de los *Ensayos*, 1580.

Dirección: Jean-Marie Straub.

Actor: Barbara Ulrich.

Imagen: Christophe Clavert; Corrección del color: Jean-Marc Degardin.

Sonido: Jérôme Ayasse; Mezcla: Jean-Pierre Laforce, Gaël Blondet.

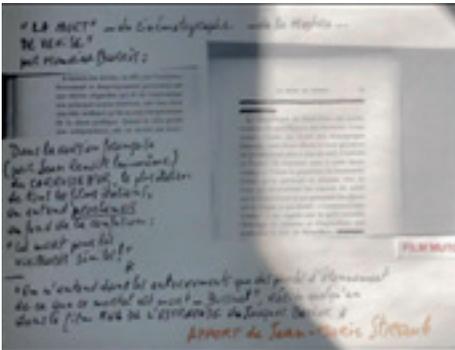
Música: Ludwig van Beethoven, *Cuarteto de cuerdas n.º 15 en La menor*, Op. 132.

Montaje: Christophe Clavert.

Producción: Arnaud Dommerc, Andolfi; Straub-Huillet, Belva Film; con la ayuda y participación de La Fémis.

Subtítulos en inglés de Misha Donat y Jean-Marie Straub.

Primera proyección: 2013, Festival del Film Locarno; 2014, Centro Galego de Artes e Imaxe, A Coruña (7 de mayo).



2013 LA MORT DE VENISE
LA MUERTE DE VENECIA

Francia, HD, color, 4:3, 2'.

Dirección: Jean-Marie Straub.

Imagen: Christophe Clavert.

Producción: Encargo de la Mostra Internazionale de Arte Cinematografica para la película colectiva *Future Reloaded*.

Primera proyección: 2013, Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica, Venecia.



2014 DIALOGUE D'OMBRES
DIÁLOGO DE SOMBRAS

Francia, HD, color, 4-3, 28'.

«Una película de Jean-Marie Straub y Danièle Huillet (1954-2013)» [en los créditos iniciales].

Texto: Georges Bernanos, *Dialogue d'ombres* [*Diálogo de sombras*], 1928, fragmentos.

Dirección: Jean-Marie Straub. Ayudante: Barbara Ulrich.

Actores: Cornelia Geiser (Françoise), Bertrand Brouder (Jacques).

Imagen: Renato Berta, Christophe Clavert. Color
Timing: Jean-Marc Degardin, Olivier Boisshot, Studio Orlando.

Sonido: Dimitri Haulet, Julien Gonzalez. Mezcla: Jean-Pierre Laforce, Gaël Blondet.

Montaje: Christophe Clavert.

Ayudante: Emilie Richard.

Producción: Arnaud Dommerc, Andolfi; con el apoyo de CNAP — Centre National des Arts Plastiques (Image / Movement), Ministère de la Culture et de la Communication; La Roche Studio, París. Fechas de producción: 15-20 de junio de 2013, La Boderie, Athis-de-l'Orne, Francia.

«Gracias, gracias a Marie Guyonnet y Daniel Martin por acogernos en La Boderie, Athis-de-l'Orne; gracias también a Marc Nicolas y Frédéric Papon por acogernos en La Fémis» [en los créditos finales].

Subtítulos en inglés de Ted Fendt, Misha Donat y Jean-Marie Straub.

Primeras proyecciones: 2014, Festival del Film Locarno; 2014, Centro Galego de Artes e Imaxe, A Coruña (7 de mayo).



2014 À PROPOS DE VENISE (GESCHICHTSUNTERRICHT)
A PROPÓSITO DE VENEZIA (LECCIONES DE HISTORIA)

Suiza, HD, color, 4:3, 22' 39".

Texto: Maurice Barrès, «La mort de Venise [La muerte de Venecia]» en *Amori et dolori sacrum*, 1916. Se inicia con una escena de *Crónica de Anna Magdalena Bach*, 1968.

Dirección: Jean-Marie Straub, con Barbara Ulrich.

Imagen: Christophe Clavert.

Sonido: Dimitri Haulet. Mezcla: Jean-Pierre Laforce, Gaël Blondet, La Fémis.

Música: J. S. Bach, dirigido por Gustav Leonhardt.

Montaje: Christophe Clavert.

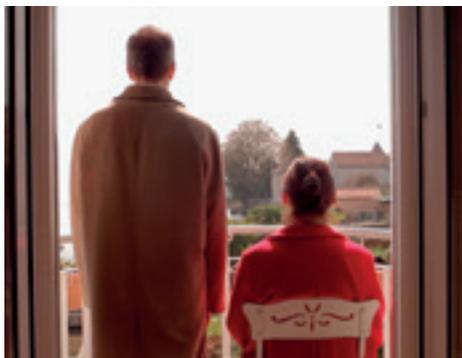
Ayudantes: Arnaud Dommerc, Gilles Pandel.

Producción: Andolfi; Belva Film; Laboratorios: Studio Orlando, Olivier Boisshot; La Ruche Studio.

Fechas de producción y localización: 12-14 de octubre de 2013, Rolle, Suiza.

Subtítulos en inglés de Ted Fendt, Misha Donat y Jean-Marie Straub.

Primeras proyecciones: 2014, Festival del Film Locarno de 2014; 2015, Goethe-Institut de Londres.



2014 **KOMMUNISTEN**

COMUNISTAS

Suiza / Francia, HD, color, 4:3, 70'.

«Para Jacques-Henri Michot y Giorgio Passerone» [en los créditos iniciales].

Texto: André Malraux, *Le Temps du mépris*, 1936, fragmentos; con fragmentos de película de *Obreros, campesinos*, 2001; *Demasiado pronto / demasiado tarde*, 1981; *Fortini / Perros*, 1976; *La muerte de Empédocles*, 1987; *Pecado negro*, 1989.

Dirección: Jean-Marie Straub.

Actores: Arnaud Dommerc, Jubarite Semaran [Jean-Marie Straub], Gilles Pandel, Barbara Ulrich; *Obreros, campesinos*: Aldo Fruttuosi, Rosalba Curatola, Enrico Pelosini; *Demasiado pronto / Demasiado tarde*: Bahgat el Nadi (comentario); *Fortini / Perros*: Franco Fortini (comentario) *La muerte de Empédocles*: Andreas von Rauch, Vladimir Baratta; *Pecado negro*: Danièle Huillet.

Imagen: Christophe Clavert

Sonido: Dimitri Haulet. Mezcla: Jean-Pierre Laforce.

Música: Hanns Eisler, «Auferstanden aus Ruinen» (himno nacional de la República Democrática de Alemania), letra de Johannes R. Becher.

Montaje: Christophe Clavert; Corrección de color; Richard Deusy.

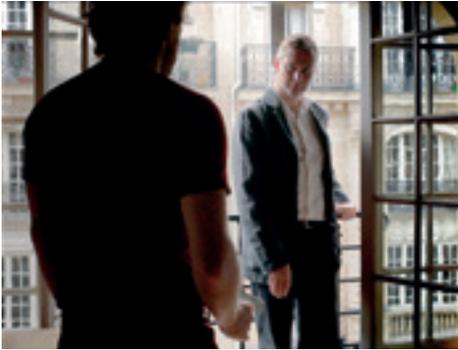
Producción: Arnaud Dommerc, Jean-Baptiste Legard, Andolfi; Barbara Ulrich, Belva Film; con la participación del Centre National du Cinéma. Post-producción: Olivier Boisshot, Studio Orlando; Laboratorios: Olaf Legenbauer, Omnimago; La Ruche Studio. Fechas de producción y localizaciones: febrero de 2014, en Rolle, Suiza.

«Gracias, gracias, Florence Malraux» [en los créditos finales].



Subtítulos en inglés de Barton Byg, Misha Donat, Ted Fendt, Danièle Huillet, Jean-Marie Straub, Gregory Woods.

Primeras proyecciones: 2014, Viennale; 2015, Festival de Cine Europeo de Sevilla (6-15 de noviembre)



2014 LA GUERRE D'ALGÉRIE!

¡LA GUERRA DE ARGELIA!

Francia, HD, color, 4:3, 2'.

Texto: Jean Sandretto, *Inexploré*, n.º 23.

Dirección: Jean-Marie Straub.

Actores: Christophe Clavert, Dimitri Haulet.

Imagen: Christophe Clavert.

Sonido: Dimitri Haulet. Mezcla: Jean-Pierre Laforce.

Música: Franz Schubert, «Der Erlkönig», 1815.

Montaje: Christophe Clavert,

Ayudantes: Arnaud Dommerc, Barbara Ulrich, Giorgio Passerrone.

Producción: Andolfi; Barbara Ulrich, Belva Film.
Fechas de producción y localización: 3 y 4 de octubre

de 2014, en el apartamento de Jean-Marie Straub en París.

«Gracias Paul Denizot» [en los créditos iniciales].

Subtítulos en inglés de Ted Fendt con Jean-Marie Straub.

Primeras proyecciones: 2014, Viennale; 2015, Festival de Cine Europeo de Sevilla (6-15 de noviembre)



2015 L'AQUARIUM ET LA NATION
EL ACUARIO Y LA NACIÓN

Francia, HD, color, 4:3, 31' 18".

«Gracias a Florence Malraux» [en los créditos iniciales].

Texto: André Malraux, *Les Noyers De L'Altenburg* [*Los nogales del Altenburg*], 1948, fragmento; Jean Renoir, *La Marseillaise* [*La marselesesa*], 1938, fragmento.

Dirección: Jean-Marie Straub.

Actores: Aimé Agnel, Christiane Veschambre.

Imagen: Christophe Clavert.

Sonido: Dimitri Haulet. Mezcla: Jean-Pierre Laforce, Gaël Blondet, La Fémis.

Montaje: Christophe Clavert.

Producción: Barbara Ulrich, Belva Film; Arnaud Dommerc, Andolfi; Post-producción: Olivier

Boischot, Studio Orlando; La Ruche Studio.

Localización: «Chez Meng», rue Forest, París XVIII.

«Y gracias al Institute C. G. Jung de París» [en los créditos finales].

Subtítulos en inglés de Ted Fendt y Jean-Marie Straub, y en alemán de Johannes Beringer y Straub.

Primeras proyecciones: 2015, Viennale; Hiroshima International Film Festival.

**MINISTERIO
DE EDUCACIÓN,
CULTURA Y DEPORTE**

Ministro

Iñigo Méndez de Vigo y Montojo

**REAL PATRONATO DEL MUSEO NACIONAL
CENTRO DE ARTE REINA SOFÍA**

Presidencia de Honor

SS.MM. los Reyes de España

Presidente

Guillermo de la Dehesa Romero

Vicepresidente

Carlos Solchaga Catalán

Vocales

José María Lassalle Ruiz

Marta Fernández Currás

Miguel Ángel Recio Crespo

Fernando Benzo Sainz

Manuel Borja-Villel

Michaux Miranda Paniagua

Ferran Mascarell i Canalda

Cristina Uriarte Toledo

Román Rodríguez González

José Joaquín de Ysasi-Ysasmendi Adaro

José Capa Eiriz

María Bolaños Atienza

Miguel Ángel Cortés Martín

Montserrat Aguer Teixidor

Zdenka Badovinac

Marcelo Mattos Araújo

Santiago de Torres Sanahuja

Salvador Alemany

César Alierta Izuel

Ana Patricia Botín Sanz de Sautuola O'Shea

Isidro Fainé Casas

Ignacio Garralda Ruiz de Velasco

Antonio Huertas Mejías

Pablo Isla

Pilar Citoler Carilla

Claude Ruiz Picasso

Secretaria de Patronato

Fátima Morales González

COMITÉ ASESOR

María de Corral López-Dóriga

Fernando Castro Flórez

Marta Gili

MUSEO NACIONAL CENTRO DE ARTE REINA SOFÍA

Director

Manuel Borja-Villel

Subdirector Artístico

João Fernandes

Subdirector Gerente

Michaux Miranda

GABINETE DIRECCIÓN

Jefa de Gabinete

Nicola Wohlfarth

Jefa de Prensa

Concha Iglesias

Jefa de Protocolo

Carmen Alarcón

EXPOSICIONES

Jefa del Área de Exposiciones

Teresa Velázquez

Coordinadora General de Exposiciones

Belén Díaz de Rábago

COLECCIONES

Jefa del Área de Colecciones

Rosario Peiró

Coordinadora General de Colecciones

Paula Ramírez

Jefe de Restauración

Jorge García

Jefa de Registro de Obras

Carmen Cabrera

ACTIVIDADES EDITORIALES

Jefa de Actividades Editoriales

Alicia Pinteño

ACTIVIDADES PÚBLICAS

Directora del Área de Actividades Públicas

Mela Dávila

Jefe de Actividades Culturales y Audiovisuales

Chema González

Jefa de Biblioteca y Centro de Documentación

Bárbara Muñoz de Solano

Jefa de Educación

Victoria Rodríguez

Director del Centro de Estudios

Carlos Prieto

SUBDIRECCIÓN GENERAL GERENCIA

Subdirectora Adjunta a Gerencia

Fátima Morales

Consejera Técnica

Mercedes Roldán

Jefe de la Unidad de Apoyo de Gerencia

Carlos Gómez

Jefa del Área de Desarrollo Estratégico y de Negocio

Rosa Rodrigo Sanz

Jefe del Área de Arquitectura, Instalaciones y Servicios Generales

Ramón Caso

Jefe de Arquitectura

Javier Pinto

Jefe del Área de Seguridad

Luis Barrios

Jefe de Informática

Oscar Cedenilla

Este libro se publica con motivo del ciclo de cine *Jean-Marie Straub y Danièle Huillet. Hacer la revolución es volver a colocar en su sitio cosas muy antiguas pero olvidadas* organizado por el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía en colaboración con Filmoteca Española del 7 de octubre al 22 de noviembre de 2016.

Edita el Departamento de Actividades Editoriales del Museo Reina Sofía

Concepto y dirección

Manuel Asín y Chema González

Jefa de Actividades Editoriales

Alicia Pinteño

Coordinación editorial

Teresa Ochoa de Zabalegui

Asistencia

Almudena Cruz

Diseño gráfico

Estudio Manuel Ponce Contreras

Traducciones

Del alemán al español:

Juan de Sola (pp. 65-74)

Del francés al español:

Juan de Sola (pp. 33-63, 77-90)

y Marta Pino (pp. 145-171)

Del portugués al español:

Marta Pino (pp. 25-31)

Edición y corrección de textos

Teresa Ochoa de Zabalegui

Mercedes Pineda

Gestión de la producción

Julio López

Imprenta y fotomecánica

TF Editores

Encuadernación

Encuadernación Ramos

Retrospectiva

Comisarios

Manuel Asín y Chema González

Coordinación Museo Reina Sofía

Raquel Arguedas

Almudena Cruz

Enrique Sanz

Coordinación Filmoteca Española

Catherine Gautier

Luis Parés

Alejandro F. Moreno

Subtitulación

36 caracteres

© de esta edición, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2016

Los textos de Manuel Ramos Martínez y Santos Zunzunegui, ©BY-NC-ND 4.0 International

© de los textos de François Albera, Serge Daney, Jean Narboni, Jacques Rancière, Glauber Rocha, sus autores.

© del texto, «Kinsonacht, Kinotienacht» de Peter Handke, Mündliches und Schriftliches.

Zu Büchern, Bildern und Filmen. © Suhrkamp Verlag Frankfurt am Main 2002.

All rights with and controlled through Suhrkamp Verlag Berlin

De las traducciones, ©BY-NC-ND 4.0 International

© BELVA Film para todas las imágenes, excepto:

© Jean Pierre Duret (pp. 4-5)

© Dimitri Haulet (p. 172)

ISBN: 978-84-8026-543-0

NIPO: 036-16-021-2

DL: M-33210-2016

Catálogo general de publicaciones oficiales

<http://publicacionesoficiales.boe.es>

Distribución y venta

<https://sede.educacion.gob.es/publiventa/>

El Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía quisiera agradecer muy especialmente a Jean-Marie Straub y a las siguientes personas que con su generoso apoyo y ayuda han hecho posible esta retrospectiva:

Miriam Martín

Katherine Pickard

Sally Shafto

Barbara Ulrich

Ana Useros

Danièle, Jean-Marie,

Nos retrouvailles embelliront notre vie pour les
trente ans à venir.

De notre côté, on prend une bonne gorgée de
jeunesse et on vous retrouvera pleins de force.

Ici, on n'arrête pas de travailler.

Tout le quartier s'y est mis, malgré les
difficultés, malgré le trop de police et d'assistants
sociaux et le trop peu d'argent.

Chaque jour, chaque minute on apprend de
nouveaux mots, vos mots, des beaux mots,
rien que pour nous, juste à notre mesure
comme un pyjama de soie fine.

On aurait voulu vous offrir cent mille films
et un bouquet de fleurs à quatre sous.

Mais avant toute chose on boit un petit verre
de grog et on pense à vous.

Pedro, Vanda

P.S. Attache ta ceinture, Danièle!

Danièle, Jean-Marie,

Nuestros reencuentros embellecerán nuestra vida durante los próximos treinta años.

Por nuestra parte, nos estamos embebiendo de juventud y nos encontraréis llenos de energía.

Aquí no paramos de trabajar.

Todo el barrio se ha puesto manos a la obra, a pesar de las dificultades, a pesar del exceso de
policía y asistentes sociales y la escasez de dinero.

Cada día, cada minuto, aprendemos nuevas palabras, vuestras palabras, hermosas palabras,
solamente para nosotros, a nuestra medida como un pijama de seda fina.

Hubiéramos querido regalaros cien mil películas y un ramo de flores a cuatro duros.

Pero antes de nada nos tomamos un chupito de ponche y nos acordamos de vosotros.

Pedro, Vanda

PD. ¡Abróchate el cinturón, Danièle!

Carta del director de cine portugués Pedro Costa a Jean-Marie Straub y Danièle Huillet,
publicada en *Libération* el 18 de octubre de 2006 tras el fallecimiento de Huillet.



978-84-8028-543-0

**MUSEO NACIONAL
CENTRO DE ARTE
REINA SOFIA**



GOBIERNO
DE ESPAÑA

MINISTERIO
DE EDUCACIÓN, CULTURA
Y DEPORTE