

JEAN-MARIE STRAUB Y DANIÈLE HUILLET: EL CINE “NO RECONCILIADO” SEGÚN PEDRO COSTA

Xurxo González Rodríguez
Universidade de Santiago de Compostela

*La mejor película que se hizo nunca sobre el cine y el montaje.
Una película muy bella.*

Jean-Luc Godard

La génesis de este artículo hay que buscarla en el intento de analizar la película con la que el director portugués Pedro Costa profundizó en el trabajo conjunto de los cineastas Jean-Marie Straub y Danièle Huillet, *Onde jaz o teu Sorriso?* (2004). Ante la imposibilidad de hacerse un sitio en el enquistado sistema de distribución cinematográfico español pudimos acercarnos a ella gracias a su reducida edición “de lujo”, 1000 unidades de un *pack* –con DVD y libro–, por parte de la editorial portuguesa Assírio & Alvim de Lisboa. Esta película adquiere el valor de una pequeña joya ya que sirve, de interfaz, de excelente vía de aproximación por la cual podemos llegar a entrever la verdadera esencia del arte “cinematográfico”¹.

Para llegar a hacer una película sobre este arriesgado y difícil tema Pedro Costa se sirvió de la complicidad de dos *mediums*, los Straub (Jean-Marie y Danièle) para que, con el autoanálisis de su propio trabajo conjunto, poder desenvolver un discurso próximo y accesible con el que materializar lo intrincado del dispositivo cinematográfico que emplean para expresarse.

Al hablar de esta pareja de cineastas nos estamos refiriendo a una de las posturas más radicales, tanto éticas como ontológicas, del panorama cinematográfico. Si en un lado de la cuerda se encuentra el cine comercial, la producción industrial, en el otro lado se encuentra estos cineastas, la postura más insobornable entre los llamados “creadores cinematográficos”. Creo necesario comentar esta ubicación porque si ya se considera aventurado hablar de Syberberg, Oliveira o Godard, tenemos que hacer un pequeño esfuerzo más, para encu-

drar a estos baluartes infranqueables del desarrollo de la imagen cinematográfica. Esta tendencia creativa, a contrapelo de la corriente cinematográfica dominante, hace que se hable del cine de los Straub (y adyacentes) como un cine “no-reconciliado”² o un cine de resistencia. Unos productos fílmicos que arrastran una plusvalía consistente en que parten de una posición moral contra el cine como industria, ejemplificando, de este modo, lo que quiso decir Theodor Adorno cuando denominó que “el valor de una obra de arte reside en su resistencia a la mercantilización”. Con este discurso cinematográfico extremo puede ser entendido si hacemos referencia a una anécdota biográfica del propio Jean Marie Straub cuando, en noviembre de 1954, a pocos meses de instalarse en París procedente de su Alemania natal y llevando unos pocos días en el instituto Voltaire –prototipo del IDHEC–, fue expulsado del centro durante tres semanas por ser el hombre que más sabía en el mundo del cineasta más comercial del cine del momento: Alfred Hitchcock. Curiosamente el pleno conocimiento de los mecanismos comerciales del cine fue el desarrollo de la semilla de un cineasta llamado a hacer totalmente lo contrario. A pesar de esta contradicción puede verse el trabajo de los Straub como la destilación y la sublimación de las excelencias del lenguaje cinematográfico empleado por Hitchcock.

El germen de *Onde jaz o teu Sorriso?* estuvo en Thierry Lounas, crítico de cine francés, quien sugirió a Pedro Costa realizar una película sobre los Straub mientras estos procedían a dar una “clase magistral” montando una terce-

ra versión de *Sicilia!* (1999) en la presencia de los alumnos del Studio National des Arts Contemporains de Le Fresnoy, en la ciudad francesa de Lille. En un primer momento a la pareja de cineastas no le convenció la idea de la película, no querían desechar todo la entereza de sus férreos principios para sucumbir ante las negociaciones mercantiles que imperan en el anverso de su concepción cinematográfica. Un recelo lógico fundado en la disyuntiva basada en que era más barato producir un filme sobre ellos en vez de apoyar o comprar una de sus obras. El proyecto fue apoyado por la cadena ARTE que, desde hace mucho tiempo, estaba interesada en dedicarle a los Straub un capítulo para su famosa serie *Cineastas/cinéma, de notre temps*.

Costa y los que iban a ser los protagonistas de su próximo film no se conocían. Los Straub valoraron la propuesta, leyeron la crítica en *Cahiers du Cinema* de Emmanuel Baordau sobre la anterior película del portugués, *O Quarto de Vanda*, y escucharon las buenas referencias que les dio Jacques Rivette sobre el trabajo de Pedro Costa. Finalmente los Straub pusieron como única condición para la película que no se molestase de ningún modo ni a los profesores ni a los alumnos. Esta prescripción iba a marcar definitivamente el rumbo del proyecto levantando una serie de restricciones que condicionaban, en extremo, la *misè-en-scène*. El lugar donde se desarrollan los hechos es un espacio muy reducido; un aula donde hay una moviola que manipula Huillet, un breve espacio intermedio vacío por donde deambula Straub y, después, un aforo de una docena de alumnos. El empleo de la mesa de montaje necesita de poca luz, esta carencia y la limitaciones del espacio llevaron a Costa a rodar todo con dos pequeñas cámaras digitales, situándolas; una, enfocando a la pantalla de la moviola, y la otra, en primera línea de los alumnos. Inteligentemente Costa obvió, durante mayor parte del metraje, a los alumnos, de este modo, el contenido de *Onde jaz o teu Sorriso?* es más directo, como si la clase de cine fuese impartida al propio espectador de la película.

Este factor académico influye de manera determinante en el discurso didáctico de la película a la que recuerda, salvando las distancias, a los esquemas sobre los que se construyen las

obras platónicas. La temática de lección de cine de los Straub a la que tenemos el privilegio de asistir es sobre el montaje. La exposición de estos contenidos se organizan en base de discusiones, comentarios, ideas, contradicciones y discusiones. Unos elementos que condicionan el trabajo de Costa pero que no se aleja de otros trayectos por las fronteras del relato transitados por la filmografía de los propios "profesores" a lo largo de su filmografía pos-*Oberhausen*³; filmes con clara vocación de documento-ensayo sobre la música barroca como *Chronik der Anna Magdalena Bach*, 1967, lecciones de historia sobre Júlio César como *Geschichtsunterricht*, 1972, o filmes-conversación, a base de diálogos como *Dalla nube alla resistenza*, 1978, o la que es motivo de análisis en la clase, *Sicilia!*, 1998⁴. *Onde jaz o teu Sorriso?* se constituye a través de una estructura en la que se produce una perfecta simbiosis de todas estas variantes, una síntesis que sirve a la vez de homenaje y de búsqueda de propósitos semejantes.

Gracias al proceso de documentación que nos ofrece Costa nos acercamos a varios aspectos que definen el binomio Straub-Huillet. Lo que más sorprende es el grado de vehemencia, a veces rayando lo cómico, que alcanzan en su trabajo; defendiendo sus posturas, intercambiando impresiones, estableciendo los procedimientos, negociando las actuaciones,... Una intensidad y tensión que parecen salidas de un matrimonio mal avenido pero que para nada son lastre para mostrar una unidad de criterios y funcionamiento, alcanzando, en algunas cuestiones, indicios de extraordinaria sintonía. Una perfecta dialéctica entre la praxis del montaje (Huillet) y las divagaciones teóricas (Straub). La película de Costa se mueve en base deste fértil diálogo; encadenando una serie de reflexiones en torno a conceptos (autoría, idea, materia, pensamiento, forma), cuestiones plenamente cinematográficas (relación de la imagen y el sonido, la verisimilitud, la manipulación de textos, la puesta en escena) y, como no, anécdotas, citas y evocaciones sobre distintos cineastas (Hitchcock, Rouch, Snow, Buñuel, Dreyer, Mizoguchi, Renoir).

La disposición de estos contenidos nos recuerdan a los documentales previos a la *Nouvelle Vague*, sobre todo la excepcional serie de

"filmes de arte" de Alain Resnais. En ellos el cine quedaba prendado del labor creativo de los genios de la pintura. Costa, hace algo parecido, se detiene en el espectáculo del montaje y en todas las cuestiones que en él convergen. Una vez más estamos asistiendo a una serie de coincidencias del que es absolutamente consciente el director portugués. Igual que Resnais, Straub también se alimentó de las teorizaciones de André Bazin sobre el "cine impuro"⁵, si Resnais buscó la analogía con las artes plásticas para abordar cuestiones de representación, Straub, a lo largo de sus obras, buscó la complicidad de textos, teatro, música o ópera para evidenciar su postura cinematográfica respecto a términos como el realismo de las imágenes del cinematógrafo. La cámara de los Straub "no filma (...) el mundo, sino la materia de las obras de arte" caminando por los límites de la reproducción⁶. Una curiosa *mise-en abîme* donde lo que interesa es la realidad de la materialidad de la subjetividad que otros artistas hicieron de la realidad del mundo que nosotros conocemos. En resumen, los Straub prefieren la verdad de la impostura, la realidad del proceso artístico en vez de la realidad que intenta aprehender el arte, la primera está basada en la verdad de una mentira y la segunda en la imposibilidad de alcanzar una verdad. Costa vuelve a retomar este proceso y realiza su peculiar "parasitismo", pero esta vez se ampara en la construcción de una película⁸, *Sicilia!*, para hacerse eco de las enseñanzas intrincadas en el trabajo de los Straub.

Costa, experto en moverse en espacios opresivos y claustrofóbicos (en *Ossos* y, sobre todo la ya citada, *O Quarto de Vanda*), es capaz de sacar todo el partido retórico a una serie de espacios de escasas dimensiones. La puesta en escena se muestra caprichosa y artificial, en una disposición del mundo con concomitancias teatrales. Los alumnos ven a los profesores en el atril disertando sobre las "mil y una" tribulaciones sobre el montaje, tras ellos dos puertas de escape totalmente *fordianas* y complementarias. Una es la puerta del aula que da al exterior, a un claustro por donde entra luz, un vano donde se recorta –tal Ethan–, Jean-Marie Straub. La otra salida nos lleva, gracias a la película que se está a montar, a una Sicilia que se

hace realidad regida por las reglas del arte cinematográfico en las que, partiendo de una idea, se selecciona y se fragmenta una realidad, se desestimán otras y con esa nueva materia obtenida se construye, con una nueva forma, algo nuevo: *Sicilia!* de Straub y Huillet. Por tanto, la realidad cinematográfica se mueve en un perpetuo doble juego de presencias y ausencias respecto a los referentes documentados de la realidad y atendiendo a la sucesión del presente de la película, a la continuidad fílmica (planos y secuencias).

Teniendo en cuenta esta disertación ya podemos entrar en el juego que, desde el mismo título, nos propone esta película y que viene a ser una parábola eficaz respecto al funcionamiento del mecanismo del arte cinematográfico, preguntarse por lo que está "ausente", por lo que nos sugiere lo que aparece en pantalla, es decir, por la "sonrisa". Tanto Huillet como Straub se interrogan por la sonrisa que esboza el rostro escéptico del protagonista de *Sicilia!*, cuando, en el vagón del tren para Catania, su compañero de viaje se presenta como "jefe del catastro". Según los comentarios de la pareja de cineastas es necesario que el espectador perciba que el protagonista que no se va dejar engañar por los líos del otro. Pero esa sonrisa queda oculta, yace en algún lugar. La sonrisa no existe, no fue rodada, en su lugar Straub y Huillet, echan mano del "arte cinematográfico", prolongan el silencio antes de la contestación para que el espectador perciba que al protagonista no le convence lo que le están diciendo. Esa sonrisa –al igual que muchas cosas–, quedan en el limbo del cine, predispuestas y almacenadas en la "no-imagen"; no ideadas, no guionizadas, no rodadas, fuera del encuadre, pero predispuestos a ser sugeridos por la "atracción" de los elementos dispuestos para el montaje. Aquí es donde reside la complicación de los "no-reconciliados" ya que requiere de "un esfuerzo considerable de memoria y de imaginación, o dicho de otra manera, de lectura"⁹. Son obras cinematográficas que requieren de un espectador antagónico al que se abandona a la pasividad en el "cine", un lector con conciencia crítica que sepa leer lo visual que comporta la "pedagogía straubiana"¹⁰.

NOTAS

¹ Sobre este último término me gustaría hacer una primera disquisición ya que creo necesario diferenciar, tal como en su día sugirió Robert Bresson en sus *Notas sobre el cinematógrafo*, entre lo que se entiende como "escritura en imágenes y sonidos", el cinematógrafo, y el "teatro filmado", el cine.

² Término que supone un homenaje al significativo título de la primera película que hicieron juntos *Nicht versöhnt* (*No reconciliados*, 1965).

³ En 1962 se da a conocer el *Manifiesto de Oberhausen*, el texto

fundacional del Nuevo Cine Alemán. En él un grupo de cineastas, entre ellos Jean-Marie Straub, firman una propuesta por la renovación del cine nacional y un mayor acercamiento a la realidad.

⁴ Font, Domènec: *Paisajes de la modernidad*, Barcelona, Paidós, 2002.

⁵ Bazin, André: *¿Qué es el cine?*, Madrid, Rialp, 1999, p.103.

⁶ Quintana, Ángel: *Fábulas de lo visible. El cine como creador de realidades*, Barcelona, El Acanalado, 2003, pp.225-237.

⁷ Lampolski, Mijail: *La teoría de la intertextualidad y el cine*, Eutopías, vol. 143, Valencia, Epistema, 1996,

pp.34-35.

⁸ Tenemos que recordar que el "parasitismo" cinematográfico respecto a otras películas es un recurso posmoderno muy frecuentado en la actualidad. Entre los intentos más destacables hay que destacar la reincidencia en este proceso de Jean-Luc Godard, sobre todo en varias de sus últimas películas: *Histoire(s) du cinéma* (1988-1998), *Éloge de l'amour* (2001) y *Nôtre musique* (2004).

⁹ Deleuze, Gilles: *La imagen-tiempo 2*, Barcelona, Paidós, 1996, p.323.

¹⁰ Daney, Serge: *Cine, arte del presente*, Buenos Aires, Santiago Arcos editor, 2004, p.38-42.