

Ver no es suficiente

Homenaje a tres voces a Huillet-Straub

Natalia Ruiz Martínez, Barbara Ulrich Straub
y Santos Zunzunegui

Titre / Title / Titolo

Voir ne suffit pas. Un hommage en trois parties à Huillet-Straub
Seeing is not enough. A three-part tribute to Huillet-Straub
Vedere non basta. Un omaggio a tre voci a Huillet-Straub

Resumen / Résumé / Abstract / Riassunto

Las páginas a tres voces que componen este homenaje nacen de una coincidencia: a) la aparición en abril de 2024, de un libro que ofrecía a los lectores de lengua española un volumen que, a la manera de una caja de herramientas, intentaba facilitar el instrumental de acceso a una de las obras más coherentes, audaces y densas que se ha producido en el territorio del cine: los filmes de Jean-Marie Straub y Danièle Huillet y b) la conferencia pronunciada por la compañera del cineasta que, apenas un mes antes, venía a iluminar dónde reside el impulso inicial del que ha brotado el cine de Straub-Huillet, como parte de una cultura que contribuye a hacer posible la vida común de los hombres, que sea una respuesta digna a lo que el joven filósofo (Karl Marx) denominó el “cuerpo inorgánico del hombre”, eso que llamamos naturaleza y de cuya pervivencia depende la nuestra como especie. Los textos así reunidos aluden tanto a una obra global de largo aliento como a pequeños (grandes) motivos formadores que sirven de detonadores de un cine que no busca; parafraseando a Wallace Stevens, “ni consolar, ni santificar, solo proponer”.

Les pages à trois voix qui composent cet hommage sont nées d’une coïncidence : a) la parution en avril 2024 d’un livre qui offrait aux lecteurs hispanophones un volume qui, telle une boîte à outils, cherchait à faciliter l’accès à l’une des œuvres les plus cohérentes, audacieuses et denses jamais produites dans le domaine du cinéma : b) la conférence de la compagne du cinéaste qui, un mois plus tôt, a mis en lumière l’origine de l’impulsion initiale du cinéma de Straub-Huillet, en tant qu’élément d’une culture qui contribue à rendre possible la vie commune de l’humanité, qui est une réponse digne à ce qu’un jeune philosophe (Karl Marx) appelait le « corps inorganique de l’homme », ce que nous appelons la nature et dont la survie dépend de notre survie en tant qu’espèce. Les textes ainsi rassemblés renvoient à la fois à un travail

global de longue haleine et à de petits (grands) motifs formateurs qui servent de déclencheurs à un cinéma qui ne cherche « ni à consoler, ni à sanctifier, mais seulement à proposer », pour paraphraser Wallace Stevens.

The three-voice pages that make up this tribute were born of a coincidence: a) the appearance in April 2024 of a book that offered Spanish-language readers a volume that, like a toolbox, sought to facilitate access to one of the most coherent, audacious and dense works ever produced in the field of cinema: b) the lecture given by the filmmaker’s companion who, just a month before, came to shed light on where the initial impulse lies from which Straub-Huillet’s cinema has sprung, as part of a culture that contributes to making the common life of men possible, that is a worthy response to what the young philosopher (Karl Marx) called the ‘inorganic body of man’, that which we call nature and on whose survival depends our survival as a species. The texts thus assembled allude both to a long-term global work and to small (large) formative motifs that serve as triggers for a cinema that seeks ‘neither to console, nor to sanctify, but only to propose’, to paraphrase Wallace Stevens.

Le pagine a tre voci che compongono questo omaggio sono nate da una coincidenza: a) l’apparizione, nell’aprile del 2024, di un libro che offriva ai lettori di lingua spagnola un volume che, come una cassetta degli attrezzi, cercava di facilitare l’accesso a una delle opere più coerenti, audaci e dense mai prodotte nel campo del cinema: b) la conferenza tenuta dalla compagna del regista che, appena un mese prima, aveva fatto luce sull’impulso iniziale da cui è scaturito il cinema di Straub-Huillet, come parte di una cultura che contribuisce a rendere possibile la vita comune dell’umanità, che è una degna risposta a quello che il giovane filosofo (Karl Marx) chiamava il “corpo inorganico dell’uomo”, quello che chiamiamo natura e dalla cui sopravvivenza dipende la nostra sopravvivenza come specie. I testi così riuniti alludono sia a un lavoro globale a lungo termine sia a piccoli (grandi) motivi formativi che fungono da innesco per un cinema che non cerca “né di consolare, né di santificare, ma solo di proporre”, per parafrasare Wallace Stevens.

Palabras clave / Mots-clé / Keywords / Parole chiave

artesanía, resistencia, transmutación, constelaciones, realismo, radical, comunismo (ecológico), utopía, palimpsesto, Straub, Huillet, Hölderlin, Bach, Brecht, Marx, Cezanne, Schoenberg; Pavese, Vittorini, Kafka, Rouault.

artisanat, résistance, transmutation, constellations, réalisme, radical, communisme (écologique), utopie, palimpseste, Straub, Huillet, Hölderlin, Bach, Brecht, Marx, Cezanne, Schoenberg; Pavese, Vittorini, Kafka, Rouault.

craft, resistance, transmutation, constellations, realism, radical, (ecological) communism, utopia, palimpsest, Straub, Huillet, Hölderlin, Bach, Brecht, Marx, Cezanne, Schoenberg; Pavese, Vittorini, Kafka, Rouault.

artigianato, resistenza, trasmutazione, costellazioni, realismo, radicale, comunismo (ecológico), utopia, palinsesto, Straub, Huillet, Hölderlin, Bach, Brecht, Marx, Cezanne, Schoenberg; Pavese, Vittorini, Kafka, Rouault.

*Les yeux ne veulent pas en tout temps se fermer, ou
Peut-être qu'un jour Rome se permettra de choisir à son tour...*
Pierre Corneille, *Othon*

I STRAUB-HUILLET: materia, pensamiento, sensación

Natalia Ruiz Martínez*

El fin que me esfuerzo por alcanzar, sin otra ayuda que la de la palabra escrita, es haceros comprender, haceros sentir y, ante todo, haceros ver. Esto, y sólo esto, simplemente.
Joseph Conrad, *El negro del Narcissus*

En la primavera de 2024 apareció publicado en la editorial Shangrila el libro *Jean-Marie Straub y Danièle Huillet. La reinención del cinematógrafo. Esos encuentros con ellos*, análisis de la filmografía de esta pareja de cineastas realizado por el profesor Santos Zunzunegui. Libro sin-

gular por su disposición y su ambición, por la forma de relacionarse con el objeto de estudio y con el posible sujeto lector. A raíz del acontecimiento que supone esta publicación quisiera desarrollar una serie de reflexiones sobre este libro y sobre el cine de Jean-Marie Straub y Danièle Huillet¹.

Este libro tiene un principio, esta parte podemos asumir que, como cualquier otro, tiene una primera página, también una última. Pero, cosa menos frecuente, tiene un origen². Este origen es un impacto, una huella indeleble, que dejó una película en el autor del volumen, la emisión en televisión española de *Chronik der Anna Magdalena Bach* (*Chronik der Anna Magdalena Bach*, Jean-Marie Straub y Danièle Huillet, 1968). Este hecho, aparentemente insólito en lo que era en 1969 la televisión de la dictadura, señala el inicio de un largo viaje, de más de cincuenta años, siguiendo cada paso de estos cineastas, y que solo se detendría tras la desaparición de ambos (primero Danièle Huillet en 2006 y más adelante Jean-Marie Straub en 2022). Será entonces, ante una filmografía definitivamente cerrada, cuando se plantee un estudio que aborde sus trabajos en conjunto. Una forma de responder a una deuda de profundas experiencias estéticas e intelectuales, mediante un libro que rinde homenaje a unas películas ejemplares de que la labor del artista es “dar a ver”. Sin embargo, hay que ser consciente de que estas palabras quizá no sean las adecuadas, ya que no fueron ni Straub ni Huillet cineastas que se vieran a sí mismos no ya como “artistas”, ni siquiera como “directores” en el sentido usual del término. Abiertamente decían no estar interesados en “hacer cine”, sino en hacer determinadas películas. Películas sobre determinados aspectos que les parecían relevantes y hechas bajo unos muy determinados parámetros formales, sin concesiones, ni sobre la forma ni sobre el contenido. Su “dar a ver” se concretaba en crear una forma, una es-

¹ Para no extenderme, en adelante en el texto usaré la expresión “cine de Straub-Huillet”, forma resumida de expresar que, hasta la muerte de Danièle Huillet, siempre trabajaron de forma conjunta en la preparación, rodaje y montaje de sus películas.

² Podría mencionarse a este respecto la definición de Walter Benjamin sobre qué sea el origen: “El origen, aun siendo una categoría plenamente histórica, no tiene nada que ver con la génesis. Por ‘origen’ no se entiende el llegar a ser de lo que ha surgido, sino lo que está surgiendo del llegar a ser y del pasar. El origen se localiza en el flujo del devenir como un remolino que engulle en su ritmo el material relativo a la génesis”. (Benjamin: 1990, 28).

* Universidad Complutense de Madrid

estructura singular, con el fin de ofrecer una experiencia del material artístico del que partían (fueran textos de Brecht, de Hölderlin, música de Schoenberg o de Bach, cuadros de Cézanne, etc.). Y aunque puedan señalarse múltiples detalles sobre su manera de trabajar, son este rigor y esta voluntad los que dan cohesión a su aparentemente variada pero extremadamente coherente filmografía.

La manera de presentar este estudio no ha sido el usual recorrido cronológico por una serie de películas, sino que se presenta en forma de un diccionario de conceptos que permiten reflexionar sobre los ejes fundamentales de esta singular filmografía, en ocasiones agrupados bajo el nombre de “constelaciones” para poder así dar cuenta de los lazos internos entre distintas obras. El libro se presenta así como el resultado de una doble investigación, las obras de las que parten Straub-Huillet y las particularidades de cada uno de sus filmes, poniendo a disposición de los lectores los más amplios recursos para conocer a estos cineastas, desde la bibliografía más completa acerca de Straub-Huillet (ensayos, entrevistas) como el análisis de sus películas y de la manera de utilizar las obras preexistentes de las que partían (qué obras, qué fragmentos de esas obras fueron utilizados en cada caso).

Comenzaba utilizando la palabra “acontecimiento”, en primer lugar, de forma obvia, porque se publican cada vez menos libros sobre cine, pero también por el calado de la investigación. Querría subrayar en este sentido el “poner a disposición” que permite el formato “enciclopedia”, lo que Manuel Asín ha dado en llamar “caja de herramientas” (Asín: 2024, 65): no solo realizar un estudio de enorme rigor, sino también ofrecer ese resultado para que sea el lector quien saque sus propias conclusiones en vez de mostrar el contenido en función de un aparato teórico exterior a las obras y a los artistas. Caja de herramientas también porque no exige una lectura lineal, sino que se puede acudir al concepto que interese en ese momento. Asimismo, este libro no rehúye el desafío de lo que quizá constituye una de las cosas más difíciles en el mundo del arte y de la cultura, intentar explicar por qué una obra es importante. Generalmente se recurre a circunloquios, la obra respecto a su contexto, la obra respecto a preocupaciones actuales, la obra en

relación a una teoría u otra, pero pocas veces se aborda el análisis de la obra en sí. Asumir una herencia no es un acto rutinario y pasivo, impone obligaciones, y expresar agradecimiento no tiene por qué quedarse en mera retórica. Es así este libro un estudio que a lo largo de sus setecientas páginas responde al nivel de exigencia de los autores a los que convoca.

Entre los conceptos que articulan este libro, resulta fundamental el primero: “Adaptación”. Explicar cómo Straub-Huillet trabajaron a partir de materiales preexistentes (poemas, obras de teatro, piezas musicales, cartas, etc.) y cómo operaban sobre ellos para llevarlos a la pantalla. Surge así la idea de “transmutación”, transmutar en materia cinematográfica: nunca quisieron los cineastas ilustrar con imágenes, resumir obras, o hacer demostraciones eruditas, sino traer al presente en que rodaban el contenido de esos materiales.

Otro de los conceptos originales a la hora de hablar de Straub-Huillet, y esencial para entender su filmografía, es el doble capítulo dedicado al “Paisaje”: paisaje respecto a la historia y como lugar del mito. En estas páginas se da cuenta de la importancia de la naturaleza en sus películas, no como escenario sino como presencia en sí misma, como entidad física protagonista. Asimismo se explica la evolución de esa relación con el paisaje, en perfecta correlación con los diferentes materiales con los que trabajaban (Boll, Brecht, Pavese, Hölderlin, Cézanne). Pasando así de un paisaje urbano como escenario de las acciones humanas a una naturaleza a la vez como fuerza telúrica e irreversiblemente dañada por la codicia sin fin.

Junto a los conceptos individuales encontramos la forma “constelación” para explicar la suma de películas dedicadas a distintas obras de un mismo autor, caso de Cesare Pavese, Elio Vittorini, Arnold Schoenberg, y otros. El porqué de las elecciones de textos precisos, cómo se imbrican las películas que parten de diferentes obras de un mismo autor.

Y si estos conjuntos operan como constelaciones, habría que señalar algunos conceptos-capítulos que podríamos llamar cometas, por lo que tienen de fulgurantes por su incomodidad. Es el caso de “Panfletos”, un término duro y preciso, para tratar por ejemplo de *Fortini/*

Cani (Fortini/Cani, Jean-Marie Straub y Danièle Huillet, 1976). Junto a este, otros que muchas veces han sido eludidos a la hora de tratar la obra de Straub-Huillet, como sucede con las entradas “Comunistas” o “Terroristas”.

El análisis se acompaña en todo momento de numerosos fragmentos de entrevistas y declaraciones de los cineastas. En el caso de Jean-Marie Straub y Danièle Huillet, sus reflexiones siempre lúcidas, contribuyen a iluminar su método de trabajo y sus intenciones. Que sus películas fueran rigurosas y nunca se sometieran a los parámetros comerciales no quiere decir que sus pretensiones fueran elitistas, ni siquiera intelectualistas. De hecho, sus películas destacan, entre otras cosas, por su intensa fuerza sensorial, tanto en su dimensión sonora como en su dimensión visual. Y esa transmutación en materia cinematográfica partió siempre de un impacto personal, nunca trabajaron un texto por seguir una corriente o una moda. En este sentido es muy significativa su polémica elección de una obra de Pierre Corneille (1606-1684) para hacer la película conocida como *Othon* (*Les yeux ne veulent pas en tout temps se fermer ou Peut-être qu'un jour Rome se permettra de choisir à son tour*, Jean-Marie Straub y Danièle Huillet, 1970), cuando se esperaba de ellos un tratamiento directo de las revueltas de 1668.

Parafraseando a Cézanne, Danièle Huillet resumía en qué consistía para ellos hacer un filme:

Una película está hecha de sentimientos; si no es la ‘materialización de sensaciones encontradas’ no existe. La verdadera diferencia que califica el trabajo artístico con respecto a los demás está en encontrar el equilibrio entre forma y pensamiento, llegando gradualmente, con mucha paciencia, al punto en que ninguno de los dos términos preceda al otro. (Zunzunegui: 2024, 30).

Este esfuerzo creativo se hace precisamente pensando en los espectadores, los que estén dispuestos a ver y escuchar eso sí, como explicaba Jean-Marie Straub:

Pensamos que el nuestro es un cine sencillo. No hay duda que para apreciar mejor nuestro cine hace falta tener intereses: el cine, sobre todo, el arte, la literatura. Pero sobre todo tener una idea del mundo. No me parece que haya nada elitista en esto. El nuestro es el único cine sencillo. Son otros los que hacen películas retóricas, en las que no se sabe de qué se habla. (Zunzunegui: 2024, 95).

Aquí radica una de las claves del cine de Straub-Huillet, de la que se trata en el libro: es el suyo un cine sencillo, que se aleja tanto de la pretenciosidad como de la banalidad del audiovisual cotidiano, que huye de todo tipo de parafernalia. Como decía Straub, claro que puede ayudar haber visto ciertas películas de los maestros del cine, pero igualmente tener como hábito la lectura, aunque sobre todo lo que la comprensión de su cine requiere es tener una idea propia sobre las cosas, un criterio y una sensibilidad. En palabras de Jean-Marie Straub:

Lo que nos interesa es hacer una película que alguien, un día, la reciba y la comparta, que suponga algo para él. Que al ver la película experimente las sensaciones que nosotros hemos tenido y hemos tratado de compartir. Todo el trabajo artesanal, los medios que utilizamos, se encaminan a eso. Es lo que todos los cineastas deberían hacer, deberían ocuparse de su objeto, su objeto, su objeto, trabajar de manera que lo que tienen que decir esté en la materia de la película. Si hacemos una película es para hacer un regalo, para compartir lo que hemos descubierto, con trabajo y paciencia. Este regalo sólo es posible por medio de otros regalos, los que nos hacen los actores, el que nos hace la luz, etc. Pero esos regalos sólo pueden darse si existe una construcción, un ‘marco de hierro’ como decía Fritz Lang, en el que el azar lo hace estallar todo. ¡Eso es! Pero si no hay ni construcción ni pensamiento de partida, el azar no te hará ningún regalo. (Burdeau y Frodon: 2006, 39).

Al decir esto, Straub recuerda a Cézanne cuando afirmaba: “Nunca se es ni demasiado escrupuloso, ni demasiado sincero ni demasiado sumiso con la naturaleza; pero uno es más o menos dueño de su modelo y sobre todo de sus medios de expresión” (Gasquet: 2002, 264). Y a propósito de Cézanne habría que subrayar que uno de los mayores regalos (regalo con mayúsculas) que nos ofrecieran Straub-Huillet fueron las dos películas que dedicaron al pintor de Provenza: *Cézanne* (*Cézanne. Dialogue avec Joachim Gasquet*, Jean-Marie Straub y Danièle Huillet, 1990) y *Une visite au Louvre* (*Une visite au Louvre*, Jean-Marie Straub y Danièle Huillet, 2004). La particular estructura de ambas películas, muy lejos de los usuales documentales de arte, queda ampliamente detallada en este libro. Pero, sobre todo, lo más importante es que Straub-Huillet nos ofrecieron en el primer caso la posibilidad de comprender un intangible, que es la relación de Cézanne con el motivo, y, en el segundo caso, nos regalaron una ex-

perencia ya imposible: disfrutar de la contemplación de las grandes obras del Museo del Louvre. Un museo desde hace años masificado de forma escandalosa, muy por encima de unos niveles razonables de seguridad para las obras (no digamos ya para poder disfrutar de una visita) y que de forma crónica está muy mal iluminado. Las imágenes de una pintura como *Las bodas de Caná* de Veronés con las palabras de Cézanne en la voz de Julie Koltai dejan una huella difícil de borrar, el regalo de poder volver a ver la pintura, de volver a tener una experiencia.

Es así como en sus películas podemos volver a encontrarnos con los textos, las imágenes, la presencia de la tierra, la esencia del cine. Decía Serge Daney en un artículo (“Una tumba para el ojo. Pedagogía straubiana”) que “una imagen no es una superficie plana para nadie salvo para quienes han decidido aplanarla” (Daney: 1996, 83). Con Jean-Marie Straub y Danièle Huillet el cine recobra su espesor, como sucede en *Toute révolution est un coup de dés* (*Toute révolution est un coup de dés*, Jean-Marie Straub y Danièle Huillet, 1977) con la recitación del poema de Mallarmé ante el Muro de los Federados.

Figuran como subtítulos del libro “La reinención del cinematógrafo” y “Esos encuentros con ellos”. Esta segunda frase procede de *Quei loro incontri* (*Quei loro incontri*, Jean-Marie Straub y Danièle Huillet, 2006), título que da ciertos problemas de traducción que se analizan en la constelación dedicada a Cesare Pavese. En su origen remoto, “encontrar” y “reinventar” vendrían del latín “*invenire*”. La invención como encuentro, encontrar bien la manera de hacer una cosa nueva o bien una nueva manera de hacer algo. La reinención como reencuentro. Reencontrar el cinematógrafo, su fuerza, su valor esencial.

En el libro se analizan los muy exigentes dispositivos de rodaje de algunas de sus películas, reduciendo los movimientos de cámara al mínimo, buscando los ángulos más precisos para cada ocasión, pensando siempre en las necesidades para expresar el contenido de los textos-materiales de los que se parte. Un minimalismo que casi puede hacer pensar en el trabajo de los operadores que los hermanos Lumière enviaron por el mundo.

Insistía Straub, una y otra vez, que era el suyo un cine sencillo, y realmente lo era, nunca hubo cinco cámaras

como en el rodaje de muchas series y películas actuales, no había tres directores artísticos, no había que esperar a cuadrar la agenda de tres o cuatro estrellas de moda. Si se dedicaba tiempo era para que los participantes pudieran aprender y asimilar los textos, para dar con el escenario más adecuado, para buscar dónde situar la cámara, para cuidar en el montaje de las mínimas variaciones de entonación. Y tiempo también muy especialmente para conseguir alguna financiación sin condicionantes que les permitiera hacer la película que querían con total libertad. Porque fueron también Straub-Huillet un ejemplo de cómo se puede desarrollar una carrera sin someterse a las exigencias del mercado, una libertad cimentada en renuncias y sobre todo en la inteligencia, en una dedicación absoluta a pensar qué se quiere hacer y de qué recursos se dispone. En este sentido, independientemente de cómo reciban su cine las nuevas generaciones, son también un ejemplo de lo que Santos Zunzunegui señala como “bricolaje”, un aspecto artesanal que vería como el único futuro posible para un cine ya totalmente absorbido por la maquinaria audiovisual.

Uno de mis profesores en la universidad empezaba invariablemente sus asignaturas con una cita de Fernando Pessoa: “Ver es haber visto”. No tengo muy claro que entonces comprendiera toda la extensión de esta breve fórmula, pero sin duda es de una gran lucidez. Ver es haber visto y las cosas que hemos visto configuran nuestra mirada, y la mirada, como parte de la sensibilidad, es susceptible de formarse, como parte de una educación estética que, lejos de generar gustos uniformes sirva para crear criterios personales. Ver es haber visto, y asumir como piedra angular de la mirada el rigor del cine de Straub-Huillet es una opción que no se reduce a lo meramente formal. El respeto a las obras de arte de las que se parte en vez de caer en la manipulación interesada, la admiración no como anonadamiento sino como impulso para el análisis, la experiencia de una emoción sensorial e intelectual huyendo de cualquier retórica sentimental, todo ello implica una forma de enfrentarse al mundo. Señala Santos Zunzunegui la forma extraordinaria y sutil en que se muestra la vibración de la luz al principio de *Fortini Cani*. Es también la vibración en la voz de Antígona, o el rumor del agua del

bosque de Buti, y así un detalle tras otro, nunca enfáticos, apenas perceptibles y a la vez subyugantes. Recordar que el cine podía mostrar el movimiento de las hojas de los árboles, la belleza de una música o la fuerza de un texto supone, como la cita que les gustaba mencionar a Straub-Huillet, que: “Hacer la revolución es volver a poner en su sitio cosas muy antiguas pero ya olvidadas”³.

BIBLIOGRAFÍA

- Asín, Manuel. *J.-M. Straub y D. Huillet. Una biofilmografía*. Barcelona: Intermedio, 2009.
- Asín, Manuel y González, Chema (eds.). *Jean-Marie Straub y Danièle Huillet. Hacer la revolución es volver a colocar en su sitio cosas muy antiguas pero olvidadas*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2016.
- Asín, Manuel. “La constelación Straub-Huillet”. *Caimán cuadernos de cine* n°189, 2024, p. 65.
- Benjamin, Walter. *El origen del drama barroco alemán*. Madrid: Taurus, 1990.
- Burdeau, Emmanuel y Frodon, Jean-Michel. “*L’important est l’éventail (Rencontre avec D. Huillet et J.-M. Straub)*”, *Cahiers du cinéma* n° 616, 2006, pp. 36-39.
- Daney, Serge. *La rampe*. París: Cahiers du cinéma, 1996.
- Gasquet, Joachim. *Cézanne*. Fougères: Encre marine, 2002.
- Ruiz, Natalia. *De la naturaleza y del museo* (incluido como folleto en la edición en DVD de *Soy Cézanne*). Intermedio, 2013.
- Straub, Jean-Marie y Huillet, Danièle. *Escritos* (edición de Manuel Asín). Barcelona: Intermedio, 2011.
- Straub, Jean-Marie y Huillet, Danièle. *Rencontres avec Jean-Marie Straub et Danièle Huillet*. París/ Le Mans: Beaux-arts de Paris, les éditions / École Supérieure des Beaux-arts du Mans, 2008.
- Zunzunegui, Santos. *La mirada plural*, Madrid: Cátedra, 2008.
- Zunzunegui, Santos. *Jean-Marie Straub y Danièle Huillet. La reinvencción del cinematógrafo. Esos encuentros con ellos*. Valencia: Shangrila, 2024.

³ Cita que los cineastas atribuían al escritor Charles Péguy (1873-1914), pero que como tal no se ha encontrado en su obra, aunque se sigue utilizando como cita apócrifa.

II De “Chantez Matines” a Kommunisten

Barbara Ulrich-Straub**

*Gracias a Sophie y a sus amigos de Metz
por provocar este texto.*

1. Si creéis en...

Si vous croyez à la vertu des images,
si vous croyez à l’imagination,
si vous croyez à la beauté du tous-les-jours,
si vous croyez à la magie des choses vues,
faites comme nous, allez au cinématographe.

Si vous croyez à la vérité des poètes,
si vous croyez au prestige du mystère,
à la morale qu’enseignent les passions habilement figurées,
faites comme nous, allez au cinématographe.

Si vous croyez aux ombres que l’homme fait en marchant
si vous croyez à la vérité des miroirs,
à la vérité des apparences,
à la vérité universelle des masques et du jeu,
faites comme nous, allez au cinématographe.

Et si vous ne croyez à rien, faites quand même
comme nous, allez au cinématographe.”

2. El Cinematógrafo

Este llamamiento figuraba en la contraportada del programa del cineclub de Metz, *La Chambre Noire*, para el último trimestre de 1953. En aquella época, Jean-Marie era el promotor y programador militante del club.

** Cineasta

*** Si creéis en la virtud de las imágenes,/ si creéis en la imaginación,/ si creéis en la belleza de lo cotidiano,/ si creéis en la magia de las cosas vistas,/ haced como nosotros, id al cine.// Si creéis en la verdad de los poetas,/ si creéis en el prestigio del misterio,/ en la moral que enseñan las pasiones hábilmente figuradas,/ haced como nosotros, id al cine.// Si creéis en las sombras que el hombre proyecta al caminar,/ si creéis en la verdad de los espejos,/ en la verdad de las apariencias,/ en la verdad universal del juego y de las máscaras,/ haced como nosotros, id al cine.// Y si no creéis en nada, haced de todos modos/ como nosotros, id al cine.

Este llamamiento es sin duda un anuncio vibrante, pero también puede oírse como un eco. Un eco y un reconocimiento.

Respondía a Henri Agel, célebre crítico de cine y profesor, que había venido a Metz unos meses antes y dejado un texto dirigido al equipo de *Chambre Noire*.

Resumiré este texto:

Agel, tras repasar las películas programadas en ese año de 1952/53 y alabar sus *cualidades plásticas*, ampliaba sus observaciones sobre el segundo eje, tan esencial o más, *la autenticidad humana*, es decir, la realidad de la vida, a menudo dolorosa, y, refiriéndose a Baudelaire, dice: «estas maldiciones, estas blasfemias, estas quejas, el poeta ve en ellas, con ese asombroso sentido espiritual que le caracteriza, un signo del tormento que engrandece la condición humana.»

¡El tormento que engrandece la condición humana! Se trata de ir más allá de la observación de lo que hay y de su transcripción audaz y valiente en una obra cinematográfica, logrando así una *calidad plástica*, atreviéndose a plantear la pregunta de por qué lo que hay, admitiendo nuestra impotencia para responderla, y luego, partiendo de ahí, intentar destilar esa impotencia, transformarla, logrando así *el coeficiente espiritual*, como dice Agel en la introducción de su libro ¿Tiene alma el cine?⁴ Este *coeficiente espiritual* es un valor o una forma que surge de la doble tensión entre *calidad plástica* y *autenticidad humana*. Lo espiritual es el punto de inserción de lo sobrenatural en lo sensible. Al decir esto, Agel cita a Maritain, que atribuye esta potencialidad a la poesía, y añade que es aún más cierto para el mundo de las imágenes en movimiento. Portar la esperanza de un mañana mejor, señalando el camino y encarnándolo en la forma y el contenido, a través de la *calidad plástica* y la *autenticidad humana*, ésta es la vocación del cine según Agel.

Jean-Marie acusa recibo a través de su programación:

Para la última proyección de 1953, el 21 de diciembre en el *Cinéma Royal*, preparó el siguiente menú solsticial:

- cortometraje del abate Morel, titulado *Le Miserere de Rouault*

- cortometraje de Arne Sucksdorff, *La gaviota gris*
- y *Onze fioretti*, de Roberto Rossellini.

La coherencia interna del programa es sorprendente.

El *Miserere* cuestiona y afirma el lugar del hombre en la creación; *La gaviota gris* es tan poética como realista al poner de relieve las leyes de la naturaleza en toda su magnificencia y dureza y los *once fioretti* de la vida de San Francisco de Asís evocan el viaje de una comunidad humana en su búsqueda de un futuro colectivo y radiante, en comunión natural con todos los reinos vivientes.

En una entrevista publicada en *Cahiers* en abril de 1954, Jean Renoir decía: «Escucha, cada uno de nosotros lleva dentro todo lo que más tarde hará por sí mismo.» No creo que sea exagerado decir que este programa del Solsticio de Invierno de 1953 en el Royal lleva las semillas del programa de vida y trabajo de Jean-Marie, que también se convertirá en el de Danièle.

En otras palabras: el camino de «Chantez Matines» a *Kommunisten* está claro.

3. Cantad maitines

El camino está claro. Antes de tomarlo, sin embargo, detengámonos un momento.

«Chantez Matines»: Georges Rouault, el MISERERE, un amplísimo conjunto de 58 láminas grabadas, impreso por primera vez en 1948. En otoño de 1951 apareció un facsímil, de menor tamaño, pero con una introducción excepcional del abate Morel, realizador de la película.

Esta es la edición que Jean-Marie compró en cuanto se publicó y que conservó durante toda su vida.

En las planchas de MISERERE, la espiritualidad de la que hablaba Agel se reduce a su expresión más profunda de un cristianismo que puede llamarse original, primitivo, es decir, anterior a los concilios y a la aparición de un clero organizador. MISERERE cuestiona la condición humana en el contexto de la Encarnación. La encarnación es un don que significa un rebajamiento del principio divino al mismo tiempo que un ennoblecimiento del principio humano. Hay un acercamiento que puede llegar hasta una inversión temporal. Rouault observa la actitud del hombre desde este ángulo, en el encuentro cara a cara con el

⁴ Henri Agel, *Le cinéma a-t-il une âme ?*, Paris, Cerf, 1952.

Otro, sea quien sea, y en el encuentro cara a cara con las realidades de la vida, un principio más amplio, ya sea en las 33 primeras planchas, que hablan de la ridiculez, las angustias y la grandeza del comportamiento humano en general, reclamando con razón un «miserere», o en las 25 planchas que siguen, «guerra» que, justo al final de la II Guerra Mundial, como eco de la presencia abismal e insondable del mal proclamaron: «Hasta las ruinas mismas han perecido.»

Hoy es imposible no pensar en Gaza, paroxismo actual de todas las demás aniquilaciones en curso y particularmente significativo para nosotros, ya que el mal está cristalizando precisamente en esta región, cuna común de las tres únicas religiones monoteístas del mundo. ¿Qué significa esto?

El asesinato del hombre por el hombre, la aniquilación del resto del mundo viviente por la misma mano, la miseria externa e interna, el dolor, el abandono, la enfermedad, la codicia, la maldad, la traición, por supuesto Rouault no tiene respuesta para nada de esto.

Y, sin embargo, toda su obra es una respuesta, la más pertinente sin duda, que consiste en desplegar la cuestión —de la teodicea, del mal, pues de eso se trata—, desplegarla en su máxima extensión, en su incomprendibilidad última, y, en lugar de apartarse de ella, de huir de ella, volverse hacia ella y adentrarse en ella. Y quizás así toquemos, fugazmente, el enigmático significado que emerge del encuentro cara a cara entre el hombre y otro hombre, o entre el hombre y su dios.

En la pintura de Rouault, este paso a la profundidad, como cruce de las diferentes capas sensibles de la realidad, se traduce en un paso de lo narrativo a lo abstracto. Así, lo más profundo, pero también lo más íntimo, lo más incandescente, es también lo más abstracto.

Es un hecho inquietantemente ambiguo que exige una comprensión paradójica de la vida.

Algunos de las 58 planchas de MISERERE son un contrapeso a la gravedad incandescente de las planchas de injusticia, miseria y dolor.

Una de ellas es la plancha 29, que, como dice el abate Morel en su comentario, y cito: «resume en un círculo blanco el oscuro resplandor del sol e incluye en los mean-

dros de una sola línea toda una cadena de colinas. Evoca un camino sin representarlo, reduce los seres humanos a sus siluetas y hace la transición de la geometría apasionada a un álgebra no menos conmovedora.»

Es la canción que lleva por título: «Chantez Maitines, le jour renaît» («Cantad Maitines, el día renace»).

Es un credo.

Este credo es el impulso fundamental, inicial, que animará el conjunto de la obra de Straub, aún en gestación en ese momento. En consecuencia, en una discreta señal de reconocimiento, esta plancha 29 aparece, fugaz e intemporalmente, durante tres segundos, en un rápido movimiento ascendente de cámara, en *Chronique d'Anna Magdalena Bach*.

4. El dolor

La injusticia, la miseria, el dolor...

El dolor.

¿Qué dolor?

¿El que vive en tal profundidad que encuentra en ella la alegría?

Ese es el único que importa.

Todos los demás son sólo preparación.

5. La exigencia de lo que nos precede, que nos funda y nos pide responder

Hay :

- Danièle Huillet, nacida en París el 1 de mayo de 1936, hija única, falleció en Cholet en otoño de 2006.

Hay :

- Jean-Marie Straub, nacido en Metz el año en que un tal Hitler subió al poder, murió en Rolle (Suiza) el 20 de noviembre de 2022.

Hay :

- Una obra cinematográfica que suele calificarse de difícil y exigente.

Difícil no lo es si puedes identificar los fundamentos a partir de los cuales se desarrolla.

Exigente, sí, lo es, y esta exigencia es doble:

La obra es exigente con el espectador,

pero nació de una exigencia a la que respondieron sus autores.

Exigencia, EX AGERE significa: expulsar, empujar, sacar.

Estas películas nos expulsan inevitablemente del sofá del espectador-consumidor, acurrucado en su zona de confort.

Estas películas, como objetos, requieren que la persona que está enfrente sea un sujeto, un adulto, un espectador-actor, que salga de la inmadurez de la que él mismo es responsable, como diría Kant, es decir, capaz de discernir y animado por un sentimiento ético.

Ése es la primera exigencia.

La segunda, una imagen especular, es a la que responden los propios autores.

El Littré dice: Exigir es reclamar algo en virtud de un derecho fundado o pretendido.

¿Quién afirmaría un derecho... y qué derecho?

¿A qué extraña y misteriosa necesidad responden los autores cuando crean estos objetos?

Es la exigencia que emana de la vida desde el principio, desde que el mundo es mundo.

Aquella que estaba antes que nosotros, que nos hizo nacer, la naturaleza, una energía cósmica inicial, y que nos pide responder.

La obra es la respuesta de la cultura —o el arte— a la naturaleza.

6. La obra como respuesta

Para que la obra sea una respuesta, debe fijarse un objetivo para constituirse como tal. Si el credo «Cantad Maitines, el día renace» es el impulso inicial que la empuja, podríamos formular así la dirección que persigue:

Se trata de garantizar que «la convivencia de los seres humanos» y lo que construyen y producen, es decir, la cultura, sea una respuesta digna a lo que encontramos cuando nacemos y a lo que llamamos naturaleza: en otras palabras, a la complejidad y el esplendor de esta inmensa micro y macroorganización cósmica, de la que nuestra Tierra es una de las joyas, de la que hemos surgido y de la que formamos parte integrante.

Cada película puede entenderse como una variación sobre este tema.

7. Realismo radical

Al final de la Segunda Guerra Mundial, la gente soñaba con una nueva fraternidad, un sueño que, dada la gravedad de lo que acababa de ocurrir, sería obviamente compartido por toda la humanidad. La segunda estrofa del himno nacional de la RDA, dice: «El mundo entero anhela la paz.»

Pero no fue así, y pronto se produjo el choque frontal entre lo que ocurrió y lo que habíamos soñado.

Lo que ocurrió fue un rápido rearme, la perpetuación del nazismo mediante el reemplazo de sus oficiales en sociedades civiles de todo el mundo, y la llegada del azote del individualismo que, en su elaborada forma de capitalismo liberal, sustituyó la caridad cristiana por consideraciones darwinianas.

¿Y cómo reacciona la obra en cerner ante este choque?

Pues bien, desde la primera película, se enfrenta enérgicamente a las contradicciones, y lo hará hasta la última.

Agarra las contradicciones y las mantiene unidas en una dialéctica sin fisuras, sin soltar ninguno de los polos.

Los autores podrían decir más tarde, refiriéndose a Hölderlin, pero esto también se aplica a ellos mismos: «Es como un niño que dice: no hay que renunciar a nada por tener algo. No hay que sacrificar nada en aras del progreso y la mejora.»⁵

Pueden decir, con Cézanne, «¿un método? El mío, nunca he tenido otro, es el odio a lo imaginativo. Mi método, mi código, es el realismo.»⁶

Los Straub son «realistas radicales» en el sentido de que se aferran, desde la raíz, a lo que es, aunque sea lo peor; incluso se podría llegar a decir que lo peor que es vale más que lo peor que *no* es.

Incluso lo peor, puesto que es lo otro que tal vez será, un día, lo mejor, debe ser tratado, no con complacencia ciertamente, sino con ternura... porque *es*. Lo es, como lo soy yo. Lucho ciertamente contra ello, pero con el respeto que una persona viva debe a otra persona viva.

⁵ Philippe Lafosse, *L'étrange cas de Madame Huillet et Monsieur Straub*, Toulouse & Paris, 2007, p. 195.

⁶ Véase el filme *Cézanne* de Jean-Marie Straub & Danièle Huillet.

Lo imaginativo que odia Cézanne es el idealismo, que abandona lo que es y glorifica la nada. El idealismo es una abstracción.

Abstracción significa diferenciar entre lo que experimentamos y la representación que hacemos de ello. Es una facultad humana preciosa.

Sin embargo, si su ejercicio llega hasta la disociación total de los elementos opuestos en juego, la escisión entre los sentidos y el intelecto, lo real y lo virtual, la naturaleza y la cultura, a lo que nos dirigimos es a la esquizofrenia colectiva, a la muerte.

Si, por el contrario, tomando esta diferenciación de elementos y su tensión antagónica como base inalienable de la vida, la abstracción es el resultado de un proceso de reconocimiento, transformación e integración, es una densificación, una concentración, una destilación, como decíamos antes con Agel.

Existe la abstracción diabólica que separa y la abstracción simbólica que repara. Hay que elegir la correcta.

Recordamos el gesto de Jean-Marie:



El puño, el puño que mostró desde su juventud hasta su vejez.

El abate Morel escribió de Rouault, y cito: «Nadie se toma las cosas más en serio. ‘Sólo tengo esto, pero lo tengo bien’, me dijo un día, blandiendo el puño cerrado como el de un alborotador o un torturado.»

Las presiones y tensiones excesivas que ahora torturan a los seres vivos hasta desgarrarlos, no sólo a los seres humanos, sino a todos los demás reinos, encarnados o no...

...y la mano que, con un gesto soberano, se cierra sobre estas contradicciones y las sostiene, resiste obstinadamente a la llamada de esta abstracción que quiere hacernos abandonar lo que *es* y someternos a lo que *no es*.

8. Utopía comunista

La obra de Straub se basa en textos y música preexistentes.

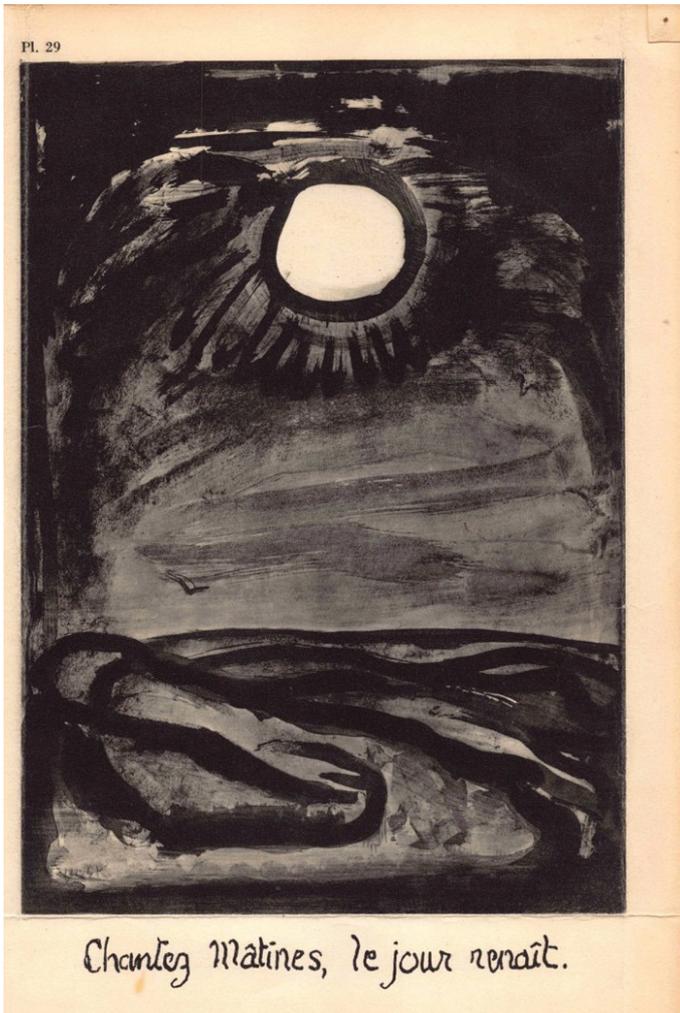
Para Jean-Marie y Danièle, los textos fundamentales más valiosos son los de Hölderlin. En efecto, es el poeta quien con mayor agudeza diagnóstica y formula la terapia de este problema que, si no se resuelve, supondrá el fin de la tierra tal como la hemos conocido. El diagnóstico, según Jean-Marie: «Hölderlin es alguien que se rebeló porque vio la amenaza de lo que se ha dado en llamar civilización industrial antes incluso de que se produjera.»⁷

La civilización industrial y ahora informatizada es una civilización en la que el capitalismo, como brazo armado de la ciencia y la tecnología modernas, ha logrado establecer e implantar la abstracción diabólica, la división entre lo que siento y lo que me dicen que crea, una simplificación fatal que se ha apoderado de la experiencia humana, que no deja de ser un fenómeno complejo y contradictorio de interacciones entre naturaleza y cultura. Bernanos dijo en 1947: «Un mundo ganado para la tecnología se pierde para la libertad».

Esta es también la última frase de la última película de Straub, pero no es una rendición. No estamos condenados a ser robots, rebelémonos y recuperemos la paradójica y compleja plenitud, difícil de entender y rica de experimentar, de lo que somos: ¡somos polvo de estrellas que se han vuelto capaces de contemplar el cosmos!

La terapéutica de Hölderlin, conocida como *utopía comunista*, es un fresco en el que cada ser vivo encuentra su lugar en el gran estar-juntos, que incluye ciertamente a los seres humanos, pero también a los animales, las plantas,

⁷ Philippe Lafosse, *L'étrange cas de Madame Huillet et Monsieur Straub*, Toulouse, Ombres, 2007, *ibidem*.



las rocas, el agua, el aire, las estrellas, todas las múltiples energías de lo viviente.

Para nosotros, es una visión en perspectiva que nos recuerda de dónde venimos y lo que tenemos que conseguir. Es una visión «en vínculos», orgánica y sistémica, lejos de establecer una jerarquía y, por tanto, un juicio y una exclusión. Nos recuerda ciertas concepciones orientales, sí, pero Hölderlin la extrajo de los textos místicos cristianos y de los textos alquímicos, es decir, de nuestra propia cultura, de nuestro propio acuario como diría Malraux.

La utopía comunista, por definición, aún no existe. Sin embargo, si queremos que exista algún día en nuestra realidad exterior compartida, podemos «ejercitarnos», como decía Montaigne, es decir, entrenarnos individual-

mente y ahora mismo para hacer que estas energías múltiples de los seres vivos vivan y cohabiten pacíficamente en nuestro interior, lo cual no es precisamente fácil.

Hölderlin propone un ejercicio mental que, con un poco de práctica, puede experimentarse de forma sentimental, de modo que con el tiempo pueda integrarse en la práctica cotidiana. Escuchemos: «La única verdad auténtica es aquella en la que el error se convierte también en verdad, porque la verdad, en el conjunto de su sistema, la sitúa en su propio tiempo y lugar. La verdad es la luz que se ilumina a sí misma, al tiempo que ilumina la noche. Del mismo modo, la poesía suprema es aquella en la que el elemento no poético también se convierte en poético, en virtud de que en el conjunto de la obra se enuncia en el momento y lugar adecuados.»⁸

Mismo ejercicio, variante straubiana: «Escucha... En las películas que hacemos, cada centímetro cuadrado de aire o de sol o de luz, si fuera pretencioso diría incluso que cada milímetro cuadrado es tan importante como los milímetros cuadrados donde está el actor, ya sea en el centro, en el lateral, a la derecha o en la parte superior... El único punto de estas películas es que no son agresivamente occidentales, es decir, no son humanistas, no ponen al hombre en el centro del universo, eso es todo.»⁹

⁸ Friedrich Hölderlin, «Cuarta máxima», escrita probablemente en 1799. Este texto se cita en el programa de la primera representación, en Coire el 15 de febrero de 1948, de *Antígona* de Sófocles, traducida por Friedrich Hölderlin y reelaborada para la escena por Bertolt Brecht. He modificado ligeramente el texto para facilitar la comprensión de la lectura. El texto completo en alemán, según FRANKFURTER HÖLDERLIN-AUSGABE: «Nur das ist die wahrste Wahrheit, in der auch der Irrtum, weil sie ihn im ganzen ihres Systems, in seine Zeit und seine Stelle setzt, zur Wahrheit wird. Sie ist das Licht, das sich selber und auch die Nacht erleuchtet. Diß ist auch die höchste Poësie, in der auch das unpoëtische, weil es zu rechter Zeit und am rechten Orte im Ganzen des Kunstwerks gesagt ist, poëtisch wird. Aber hiezu ist schneller Begriff am nöthigsten. Wie kannst du die Sache am rechten Ort brauchen, wenn du noch scheu darüber verweilst, und nicht weisst, was an ihr ist, wie viel oder wenig daraus zu machen. Das ist ewige Heiterkeit, ist Gottesfreude, daß man alles Einzelne in die Stelle des Ganzen setzt, wohin es gehört; deswegen ohne Verstand, oder ohne ein durch und durch organisirtes Gefühl keine Vortrefflichkeit, kein Leben.» FHA Band 14, p. 70. [Solo esta es la verdad más verdadera, en la que incluso el error, si se sitúa en el conjunto de su sistema, en su tiempo y en su lugar, se convierte en verdad. Es la luz que se ilumina a sí misma y también la noche. Esta es también la poesía más elevada, en la que incluso lo no poético, si se dice en el momento y en el lugar adecuados dentro de la obra de arte, se convierte en poético. Pero para ello es muy necesario un concepto rápido. Si todavía se demora sobre ella tímidamente y no se sabe lo que hay en ella, lo mucho o poco que hay que hacer de ella, no se puede utilizar la cosa en el lugar adecuado. Esta es la eterna serenidad, la alegría de Dios, que consiste en colocar cada cosa en su lugar, donde pertenece; por lo tanto, sin comprensión o sin un sentimiento completamente organizado, no hay excelencia, no hay vida.]

⁹ Philippe Lafosse, *L'étrange cas de Madame Huillet et Monsieur Straub*, Toulouse, Ombres, 2007, p. 192.

Es la versión franciscana del comunismo cinematográfico, o materialista según Empédocles o Cézanne: cada elemento tiene la misma importancia en la construcción del conjunto, la misma importancia en la medida en que contribuye al equilibrio de fuerzas. «Vivir es defender una forma»¹⁰, y una forma es el equilibrio de fuerzas opuestas.

Tercera variación de Malraux sobre el mismo ejercicio: en la nueva sociedad, dice, ya no se hará hincapié «en la particularidad de cada hombre, sino en su densidad». Es decir, en lo que se habrá convertido al defender la forma. Y este individuo, vuelvo a citar, es el que en adelante estará dispuesto a defender «no lo que le separa de los demás hombres, sino lo que le permite unirse a ellos más allá de sí mismos»¹¹.

Encontramos de nuevo el paso «de una geometría apasionada a un álgebra no menos conmovedora.»

9. *Kommunisten*

Los bloques de la película *Kommunisten* chocan al pasar de la «geometría apasionada al álgebra no menos conmovedora.»

En el primer bloque, el avance hacia la profundidad y la abstracción simbólica se produce en tres etapas: comienza con una violenta escena de poder entre individuos, para pasar después a la cuestión de cómo mantener el discernimiento y la ética en condiciones extremas y culmina con la tranquila afirmación de que, paralelamente a la obra en curso, flagrantemente destructiva, cada noche, desde entonces, se lleva a cabo una labor reparadora, una experiencia de tal intensidad que no puede expresarse con palabras.

Los cinco bloques que siguen retoman el pasaje: el primero expone las dificultades de los individuos para vivir juntos y en comunidad; el segundo permite contemplar y meditar sobre el aspecto colectivo e instintivo del hombre, mientras que el bloque central aúna el drama huma-

¹⁰ Cita atribuida por Jean-Marie Straub a Friedrich Hölderlin. Véase, por ejemplo, *Filmkritik 10/1968*, p. 689, y Estocolmo, febrero de 2004, en *Schriften*, p. 324. Danièle Huillet, Jean-Marie Straub, *Schriften*, Berlín, 2020.

¹¹ París, octubre de 1934. Citado en Walter G. Langlois, *Malraux à la recherche d'un roman: Le Temps du mépris*, reimpresso en el folleto del estreno de la película *Kommunisten* el 11 de marzo de 2015.

no, cultural y agitado, con el ritmo pausado de la naturaleza, estas grandes leyes fundadoras de la naturaleza, hacia las que la cuarta dirige el deseo humano, culminando en la quinta, dos palabras sin signos de puntuación, «mundo nuevo», un equilibrio suspendido, una pequeña oscilación entre la esperanza y el miedo.

Ahí es donde se toman las decisiones.

¡El mundo! ¿Será mundo o inmundo?

10. Cuando muera

Epitafio de Georges Bernanos: «Cuando esté muerto, dile al dulce Reino de la Tierra que lo amé, más de lo que nunca me atreví a decir.»

11. Amor

¿Amor?

El amor no es un concepto ni una idea; cualquier otra idea es ideología, y la ideología destruye las realidades de la vida.

«No hay amor, sólo pruebas de amor.»

A Danièle le gustaba citar esta frase del comienzo de *Les Dames du Bois de Boulogne*.

Las películas de Straub son pruebas de amor.

12. La belleza

Es una experiencia abrumadora trabajar con estas películas durante horas y horas.

Es cierto que los ojos y los oídos están cansados por la noche. Pero el corazón es fuerte, por usar la palabra de Aron, se fortalece, te sientes bien, te nutres.

No se trata de una metáfora, sino de una realidad física que hemos experimentado una y otra vez. Lo que nos alimenta es la abundante belleza de estas películas.

¿Belleza?

El abate Morel cita a Ernest Hello, poeta bretón: «La belleza es la forma que el amor da a las cosas.»

Traducción de Jenaro Talens

III ENIGMA (DE GEORGES ROUAULT A JEAN-MARIE STRAUB)

Santos Zunzunegui****

The final elegance, not to console
Nor sanctify, but plainly to propound.
W.S.

Las imágenes de los Straub se distinguen por su limpieza, su precisión y su manera de pegarse a la realidad para trascenderla. Pero a veces en su cine encontramos pequeños enigmas visuales que la crítica, siempre perezosa, suele orillar a la hora de abordar su trabajo. A esta actitud se le añade la curiosidad de que una de las imágenes más enigmáticas de toda su obra se encuentre en la que es, sin duda, su obra más popular y estudiada *Chronik der Anna Magdalena Bach* (1968), también conocida como el *Bach-film*.

Al escribir estas líneas pienso en un momento preciso del filme. En concreto en los planos 84, 85 y 86, ubicados en la parte inicial de la bobina 5. Estamos en la vivienda ocupada por Bach con su familia en Leipzig, en su sala de música, a la noche. Tras el plano 84 que muestra la página del título del “Método de teclado consistente en un Aria con variaciones diversas para clave con dos teclados”¹² (duración 14” 2 fotogramas; imagen 01), el n.º 85 (4’3” 7 fotogramas; imágenes 02-03-04) nos permite contemplar

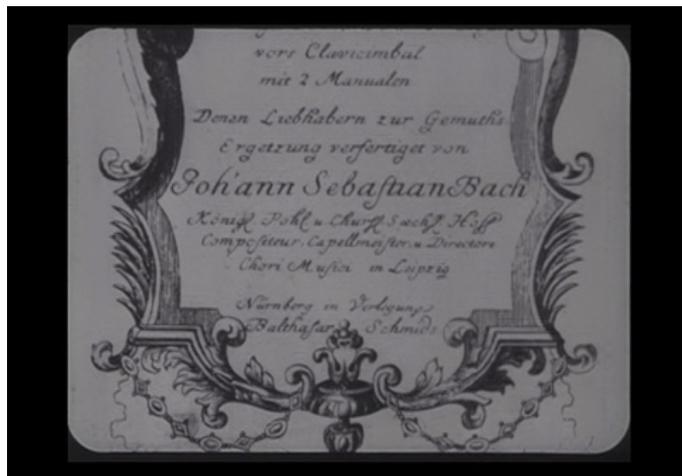


Imagen 01

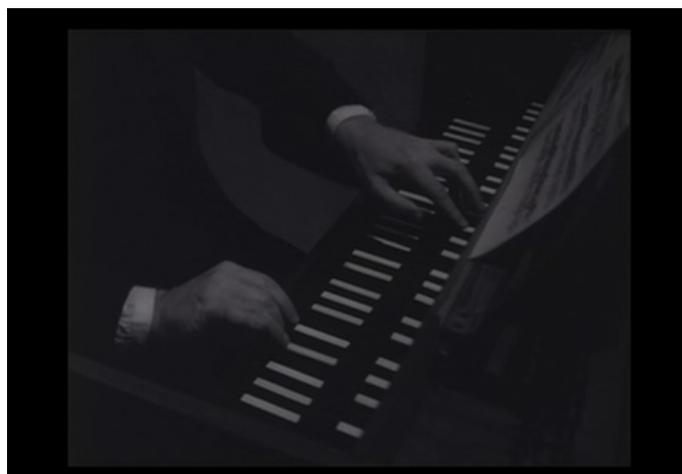


Imagen 02

un plano cercano de las manos del músico que se convertirá, después en un primer plano del rostro del intérprete. La descripción de los Straub es difícilmente mejorable:

“en primer lugar, las manos del Cantor [encarnado por el músico y clavecinista Gustav Leonhardt¹³], que sentado en su clavecín de dos teclados interpreta la variación n.º 25 de las conocidas como Variaciones Goldberg BWV 988;

- la cámara panoramiza lentamente hacia arriba para encuadrar solamente su rostro mientras interpreta todo el resto del fragmento;
- al final, levanta los ojos”.

**** Universidad del País Vasco (UPV/EHU)

¹² Publicada en 1741 como cuarta parte de las *Clavier-Übung* del maestro de Eisenau y popularmente conocidas como Variaciones “Goldberg”, debido a que, en una historia probablemente espuria, su primer y reinicidente intérprete pudiera haber sido el discípulo de Bach Johann Gottlieb Goldberg, con la finalidad de aliviar con sus interpretaciones el insomnio del conde Hermann Carl von Keyserlingk, cuya influencia había sido decisiva para que el Cantor fuese nombrado compositor de la corte de Sajonia.

Una discografía esencial de la obra comprende la versión pionera de Wanda Landowska (clave, EMI, 1933), las dos de Glenn Gould (piano, CBS/Sony Classical, 1955 y 1981) y, por supuesto, las de Gustav Leonhardt (Vanguard, 1953 y Deutsche Harmonia Mundi, 1969).

Dos libros de interés: Heinz-Klaus Metzger y Reiner Riehn (eds), *Johann Sebastian Bach; Las variaciones Goldberg*, Editorial Labor, 1992 (reedición en Idea Books, 2023) y Peter Williams, *Bach: The Goldberg Variations*, Cambridge University Press, 2001. Pero sobre todo una lectura que tiene la virtud de colocar las Variaciones Goldberg en el centro de la cultura (no solo musical): Luis Sagasti, *Una ofrenda musical*, Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2017.

¹³ Acerca de Gustav Leonhardt (1928-2012) véase el volumen de Jacques Drillon, *Sur Gustav Leonhardt*, París, Gallimard, 2009.



Imagen 03



Imagen 04



Imagen 05



Imagen 06

El comentario que se escucha en la voz off de Anna Magdalena sobre los planos 84 y comiezo del 85 dice así:

“El conde Keysserlingk, embajador de Su Majestad Imperial de Rusia en la corte de Dresde, le había comentado a Sebastian que le gustaría disponer de algunos fragmentos de música de teclado para su clavecinista, que debía tocarle música durante sus noches insomnes; y como Sebastian le había compuesto estas variaciones con ese fin, el conde le había regalado una copa de oro con cien Luisas de oro en su interior.”¹⁴

El plano 86 es muy breve, apenas 3” y tres fotogramas adicionales (Imágenes 05-06).

“La cámara muestra en primer plano mientras panoramiza de abajo (la tierra) hacia arriba (el sol): ‘Chântez Matines, le jour renaît’ del *Miserere* de George Rouault¹⁵.

Resonancia de las últimas notas de la variación 25.”

¹⁴ Danièle Huillet/Jean-Marie Straub, “Découpage intégrale du film”, en *Chronique d’Anna Magdalena Bach. Le Bachfilm. Découpage intégral. Textes, entretien, documents*, Éditions Ombres / Belva Film / Éditions Montparnasse, 2013, pp. 56-57.

¹⁵ Georges Rouault (1871-1958), pintor, autor de grabados, litografías y aguafuertes. Entre 1912 y 1918 trabajó en una magna obra llamada *Miserere y Guerre* compuesta por 58 grabados en cobre (blanco y negro) de fuerte carga espiritual y religiosa. Este trabajo no se publicó, con el título de *Miserere*, hasta 1948. Puede consultarse una edición popular, cuidada por el propio artista, realizada en 1953 en L’Étoile filante y reeditada en 2004 en Éditions du Cerf.

Aunque a nadie parece haberle llamado la atención estamos ante unos de esos gestos secretos que los cineastas no prodigan pero sobre los que merece la pena detenerse. Podríamos hablar de la dialéctica entre la duración de los dos planos: la brevedad y oscuridad del segundo plano apenas permite contemplar lo que en él se muestra. En el fondo se trata de un “comentario” de los cineastas sobre el plano anterior y, por qué no, sobre la música de Bach dado que la panorámica ascendente tiene lugar mientras escuchamos, todavía, la resonancia de los acordes postreros de obra que se interpreta.

Así iluminó Straub, de forma tardía, la presencia de este grabado de Rouault en el filme en una entrevista realizada en mayo de 2010¹⁶:

“Después de la alusión a los cien luses de oro se ve algo que no se identifica. Se trata de un grabado de Rouault [plano 86]. Como si fuese una pantalla, o un papel pintado. Parecido a la escala de Jacob¹⁷, pero en sentido inverso y en la casa de Leipzig. Podemos figurarnos que se trata de eso. Tras el final de la variación Goldberg se ve algo que es como una caricia, y es la luna. Es decir, no es la luna, y al fondo el cielo. Y lo que se ve se llama ‘Chantez Mâtines, le jour renaît’. [Muestra el grabado en un libro del *Miserere*]. El original es así. [indica el formato] Lo imprimió él mismo y supervisó esta pequeña edición. Lo compré cuando tenía dieciséis años.” (Imagen 07).

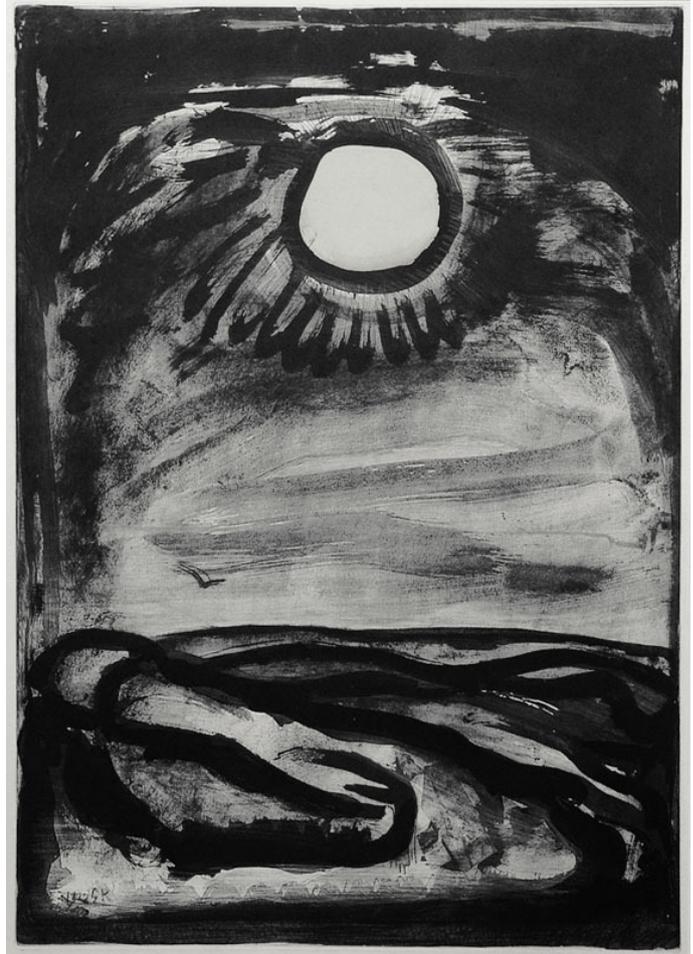


Imagen 07: “Chantez Mâtines, le jour renaît”

¹⁶ Helmut Färber y Jean-Marie Straub, “Passages d’une conversation”, en Danièle Huillet/Jean-Marie Straub, *Chronique d’Anna Magdalena Bach. Le Bachfilm*, Op. cit. pp. 143-144.

¹⁷ Straub alude al plano 82 del filme en el que Anna Magdalena enferma, aparece en su lecho y tras ella una tapicería del siglo XVII que representa el sueño de Jacob, la escala y el ángel.

