

Demasiado pronto, demasiado tarde

El cine de Straub-Huillet y la sombra de Europa

Santos Zunzunegui

Recibido 10.05.2013 - Aceptado 13.07.2013

Resumen / Résumé / Abstract

Con una diferencia de dieciséis años, Jean-Marie Straub vuelve sobre un texto del escritor nacionalista Maurice Barrès. Tanto la película inicial *Lothringen!* (1994) como la reciente *L'héritier* (2010) repasan, con el rigor filmico a que nos tiene acostumbrado su autor, las cicatrices dejadas por los años de ocupación alemana de las regiones francesas de Alsacia y Lorena. Pero que nadie se llame a engaño, en ambas obras se superponen sin confundirse pasado y presente de tal manera que la remisión a la Historia no debe ocultar que estas películas apuntan hacia la más rabiosa actualidad.

Avec une différence de seize ans, Jean-Marie Straub revient sur un texte de l'écrivain nationaliste Maurice Barrès. Avec la rigueur cinématographique habituelle de l'auteur, les deux films – l'initial *Lorraine!* (1994) et le récent *L'héritier* (2010) – se penchent sur les cicatrices laissées par des années d'occupation allemande dans les régions françaises de l'Alsace et la Lorraine. Mais il ne faut pas se leurrer, passé et présent se chevauchent sans se confondre dans les deux œuvres, de sorte que la référence à l'histoire ne doit pas occulter que ces deux films visent la réalité qui fait rage actuellement.

Sixteen years after *Lothringen!* (1994), Jean-Marie Straub revisits a text by nationalist writer Maurice Barrès and presents *L'héritier* (2010). Both films examine with utmost rigor the scars left by years of German occupation of the French regions Alsace and Lorraine. But let nobody say he was not warned: past and present overlap without confusion in both works so that reference to history should not hide the fact that they point to cutting edge reality.

Palabras clave / Mots-clé / Key Words

Adaptación, Europa, Historia, materialismo, palimpsesto, resistencia, utopía

Adaptation, Europe, Histoire, materialisme, palimpseste, résistance, utopie

Adaptation, Europe, History, Materialism, Palimpsest, Resistance, Utopia

Escogemos nuestros temas por afinidades electivas. Se trata de encuentros azarosos, en la vida o en la sociedad, que no pueden convertirse en un film si no corresponden a sentimientos personales, a experiencias vividas o a cóleras.

Jean-Marie Straub

No importa cual sea el texto elegido que consultemos sobre el cine de Jean-Marie Straub y Danièle Huillet parece existir una coincidencia en reconocer la posición *extraterritorial* de unos cineastas que, sin embargo, de manera menos paradójica de lo que pueda parecer, son, quizás, los únicos artistas de nuestros días que hubieran podido reivindicar la etiqueta, hoy en crisis, de “europeos”.

Baste pensar en que a lo largo de casi cincuenta años ininterrumpidos de trabajo en común¹, han rodado películas en alemán, francés e italiano y se han batido el cobre con obras pertenecientes a los más ilustres representantes de cada una de estas tres áreas culturales: la germánica, ejemplificada por sus filmes “sacados de” o “inspirados por” obras de Johann Sebastian Bach, Friedrich Engels, Heinrich Böll, Ferdinand Bruckner, Bertold Brecht, Friedrich Hölderlin (y estos dos últimos autores sirven de filtro, en un caso concreto, nada menos que a Sófocles), Franz Kafka, Arnold Schönberg; la francesa, que tiene como puntos

¹ Definitivamente roto por el fallecimiento de Danièle Huillet el 9 de Octubre de 2006.

de referencia a Stéphane Mallarmé, Pierre Corneille, Paul Cézanne, Marguerite Duras o (¡sorpresa, sorpresa!) Maurice Barrès; la italiana, en fin, mediante las “constelaciones” extraídas de trabajos de Cesare Pavese, Elio Vittorini, Franco Fortini o Dante Alighieri. Lo que viene a apuntar en dirección de la *centralidad desterritorializada* que sustenta su obra. Centralidad de una dimensión cultural que se ubica *más acá y más allá* de las fronteras nacionales. El propio Jean-Marie Straub formuló esta idea, con motivo del estreno de su versión de *Antígona* (1991-1992)² y con un punto de ironía, cuando recordaba que, justo unos meses antes del Año de Europa (1992) intentaron hacer la “más europea de las películas: un dramaturgo griego, dos poetas alemanes, actores alemanes del Berlín Este y Oeste (*Schaubühne*, Teatro Gorki), técnicos franceses (cámara: William Lubtchansky, con el que rodamos la película sobre Kafka en Hamburgo en 1983³), el paisaje siciliano y un director con tres patrias: Alemania, Italia, Francia. ¿Existe una mejor celebración de Europa?”⁴

En el fondo lo que sucede es que, en su irreductible diversidad, una cierta cultura europea es utilizada como sustrato vivificador de una obra que, planteándose desde la doble radicalidad política y artística, es consciente de que, como señala la frase de Charles Péguy colocada como exergo a la edición del guión⁵ de *Chronik der Anna Magdalena Bach* (1967), “hacer la revolución es también volver a poner en su sitio cosas muy antiguas pero olvidadas”.

Pero que nadie se llame a engaño. Estamos ante filmes que se sustentan en una “cierta cultura europea” para mejor dotarse de raíces que les permitan resistir el doble embate de los comerciantes que prostituyen el arte del cinematógrafo y de los policías del pensamiento que han decretado el fin definitivo de cualquier utopía. Todo el cine de Straub es un cine de resistencia. Para no perdernos en un interminable acopio de pruebas recordaré el mensaje que Straub envió a la Mostra de Venezia del 2006 con motivo de la concesión por parte del Festival italiano de un León de Oro llamado a recompensar su “innovación en el lenguaje cinematográfico”: “No podría vivir festivamente un festival en el que hay tanta policía pública y privada en busca de un terrorista – el terrorista soy yo, y yo os digo, parafraseando a Franco Fortini: mientras exista el capitalismo imperialista americano, no habrá nunca suficientes terroristas en el mundo”. Que esta obra *radical* lo sea en todos los sentidos

del término y no únicamente en ese hacia el que apuntan directamente las palabras anteriores, es lo que entronca el trabajo de estos cineastas con el de todos aquellos que en un momento u otro de la historia, en un lugar u otro del mundo, han buscado declinar el lema brechtiano que exige la búsqueda de formas nuevas para albergar contenidos nuevos. En el fondo la obra de los Straub demuestra una confianza indestructible, pese a quien pese, en la utopía comunista, acerca de la que precisarán con motivo de *Sicilia!* (1998) que “no es la gran utopía comunista europea (...) no es una utopía comunista universal, es una utopía comunista que no dice su nombre y que es muy particular, la utopía comunista de los hombres que se hicieron masacrar por Stalin en Ucrania. Una utopía comunista que busca algo, que sueña con algo”⁶. Esto es lo que expresa la bellísima panorámica de casi 300° que cierra *Fortini/Cani* (1976) y que sobrevuela el mar y las montañas adyacentes mientras la voz de Franco Fortini nos recuerda que “como decía Lenin, para cada situación existe una vía de salida y la posibilidad de hallarla. Es decir, que la verdad existe, absoluta en su relatividad”.

² El título completo del filme deja ver a las claras la estratificación de capas culturales superpuestas sobre la que se construye toda la obra de Straub-Huillet: *Die Antigone des Sophokles nach der hölderlinschen Übertragung für die Bühne bearbeitet von Brecht 1948* (Suhrkamp Verlag).

³ Se trata de *Klassenverhältnisse*, “sacada de” la novela inacabada de Franz Kafka *Amerika*, también conocida como *Der Verschollene*.

⁴ Materiales de prensa, citados en Barton Byg: *Lanscapes of Resistance. The German Films of Danièle Huillet and Jean-Marie Straub*, Berkeley/Los Angeles/London, University of California Press, 1995, pág. 47.

⁵ Aunque la edición del guión original alemán se llevó a cabo por Helmut Färber en 1969 en la editorial Verlag Filmkritik de Francfort, una edición recomendable es la traducida al francés por Danièle Huillet: Danièle Huillet/Jean-Marie Straub: *Chronique d'Anna Magdalena Bach*, Toulouse, Éditions Ombres, 1996. En castellano puede encontrarse una traducción de la banda sonora del filme (acompañada de un texto de Ángel Fernández-Santos, “Las ventanas abiertas de Ana Magdalena Bach”) en el n° 93 (Enero 1970) de *Nuestro Cine* (págs. 23-31).

⁶ “La bruja y el afilador. Entrevista con Jean-Marie Straub y Danièle Huillet realizada por Thierry Lounas”, publicada en *Cahiers du Cinéma*, n° 538, Septiembre de 1999 (citada por la versión española recogida en www.otrocampo.com/4/sicilia_straub.html).



Corresponde a Jacques Rancière el haber formulado de manera sintética la continuidad (pero, también la tensión) que se establece en la obra de los Straub entre estética y política y que encarna en su afinidad con dos nombres, “Bertold Brecht y Friedrich Hölderlin, el artista que con más rigor ha querido hacer teatro con la dialéctica marxista; y el poeta que fue uno de los primeros en concebir la revolución de las formas del mundo sensible que el materialismo marxista retomó a su manera”⁷.

La cicatriz (I)

No es absurdo vincular la conflictiva “europeidad” del cine de los Straub, con sus avatares biográficos en la medida en que en ellos encarna la relación triangular entre cultura, historia y adscripción nacional. Nacido en la ciudad lorenesa de Metz en 1933, Jean-Marie Straub ha contado como su infancia se vio sacudida por los acontecimientos políticos que iban a afectar a las regiones de Alsacia y Lorena, que si ya habían sido alemanas durante casi cincuenta años hasta el final de la primera Guerra Mundial, tras la derrota francesa en la guerra franco-prusiana, volvieron a ser anexionadas al Reich en 1940 tras la debacle aliada de ese año. Si hasta ese año, la única lengua que oyó el joven Straub fue el francés, a partir de la nueva ocupación germana, el uso del francés fue prohibido de manera radical y se vio obligado a aprender el alemán de forma inmediata. Con humor, Straub ha relatado las consecuencias de esta inmersión forzada en la lengua alemana: “Se nos enseñaba por el ‘método directo’ y recuerdo que mi hermana mayor volvió a casa de su primer día en la escuela tras haber aprendido dos frases en alemán: ‘El lobo malo se comió siete corderos’ y ‘Dios creó todo el mundo’”. Desgraciadamente, cuando se le preguntó que quería decir la primera frase en francés, replicó: ‘Le bon Dieu a créé le monde entier’⁸. Esta temprana y obligada inmersión en la lengua alemana sin duda tuvo su influencia en que el joven

cineclubista, admirador incondicional de Robert Bresson y opositor a la guerra colonial que Francia mantenía en Argelia por aquellos años, eligiera Alemania como país de exilio voluntario en 1958⁹. Le acompañó en esta expatriación una joven cinéfila llamada Danièle Huillet, que deseaba realizar documentales etnográficos, que había intentado ingresar en el IDHEC parisino sin conseguirlo al señalar en su escueta evaluación del filme de Yves Allegret, *Manèges*, propuesto como objeto de análisis por los examinadores, que era escandaloso que se mostrara a los jóvenes aspirantes a cineastas una película tan terrible, que había estudiado inglés y español (y, luego, señalaría años más tarde, se vería obligada a aprender alemán e italiano) y que consideraba que el dato fundamental de su biografía era su fecha de nacimiento: el 1 de mayo de 1936.

El ajuste de cuentas se llevará a cabo adaptando (pero esta palabra no explica la operación de apropiación y transfiguración que sufren los textos de los que “sacan”¹⁰ sus filmes los Straub) una relativamente olvidada novela de tintes abiertamente germanófilos (primera sorpresa) obra del escritor de filiación derechista (segunda sorpresa) Maurice Barrès (*Colette Baudoche. Histoire d’une jeune fille de Metz*¹¹) acerca de los años (hacia 1907) en que, en la Alsacia y la Lorena bajo control alemán, “la marea germánica

⁷ Jacques Rancière: “L’Étrange tribunal”, *Le Monde Diplomatique*, abril 2003, pág 28.

⁸ Jean-Marie Straub en el filme de Michael Klier, *Porträts der filmemacher: Jean-Marie Straub*, Colonia, WDR, 1970.

⁹ Straub señala que su nombre le fue impuesto en memoria de Jean-Marie Vianney, el cura de Ars, al que califica como “uno de los primeros objetores de conciencia”. De la misma manera le gusta recordar los versos de su paisano Verlaine que dicen: “Et si j’avais cents fils, ils auraient cents chevaux/Pour vite désertter le Sergent et l’Armée”.

¹⁰ Tal y como ellos presentan sus filmes: “tiré du”. Éste “sacado de”, debe de ser leído como “extraído de”, “seleccionado de...”, pero también como “destacado a partir de”. Es útil escuchar directamente a Straub hablando de su método de “adaptación”: “Una vez que los bloques de texto han sido sacados a la luz, hay que buscar los nervios, las articulaciones a partir de las que construir la puesta en escena. Se trata de decisiones estéticas, es decir, políticas” (Jean-Michel Frodon: “Nos films ont toujours été des films sauvages. Entretien avec Jean-Marie Straub et Danièle Huillet”, *Le Monde*, 15 Septiembre 1999; citado a partir de la página [web desfilmsetleurssites.free.fr/entretien.php](http://web.desfilmsetleurssites.free.fr/entretien.php)).

¹¹ El texto de la novela está disponible para consulta y descarga en gallica.bnf.fr

crecía de manera permanente y amenazaba con sumergirlo todo”¹².

¿Los motivos de los cineastas para acercarse a este texto?:

“aunque se nos quiere hacer creer que todo es reparable, es importante comprender que hay hechos ‘irreparables’. Las heridas permanecen, incluso aunque estén curadas. Permanecen las cicatrices, las huellas, las deformaciones. (...) Las cicatrices no son únicamente los muertos, las casas destruidas o que han permanecido en ruinas, las cosas del pasado relatadas en el texto. Es también lo que se ve: los raíles sin trenes y la hierba crecida que indica que la gente se ha marchado [ver *Infra*]”¹³.

El filme que adoptará el nombre (en alemán) de *Lothringen*¹⁴ es de una extraordinaria concentración pero afilado como un cuchillo. En apenas 21 minutos de duración, los Straub pondrán sobre la mesa la cara oscura de un cierto sueño europeo, ese que ahora ha rebrotado con fuerza de la mano de las políticas de la “austeridad”. Los elementos que tomarán de la novela original apenas se corresponden con fragmentos entresacados de diversos momentos de la misma, fragmentos que además, no se presentan en el filme en el mismo orden en el que comparecen en el relato literario. En total, la película se compone (si exceptuamos los títulos de crédito iniciales y finales) de 14 planos, de los que sólo dos (el sexto y el 14) corresponden a lo que, de manera convencional, solemos denominar un “filme de ficción”, incluyendo en los mismos el cuerpo de un personaje (Colette Baudoche, encarnada por Emmanuelle Straub).

El plano de apertura recoge una amplia panorámica sobre el monumento al Kaiser Guillermo I edificado en 1987 en Koblenz en el lugar en que las aguas del río Mosela que proviene de Metz se mezclan con las del Rin¹⁵. En la banda sonora podemos escuchar, sobre el fondo de los ruidos grabados con sonido directo en el momento de la filmación (1994), la interpretación del Cuarteto Amadeus del segundo movimiento (“Poco adagio, cantabile”) del Cuarteto Opus 76, nº 3¹⁶, que iba a servir de base para la música del himno imperial austro-húngaro y, con posterioridad, al himno nacional alemán a partir de 1922 por decisión social-demócrata.



Un cambio de plano por corte neto (en el cine de los Straub los fundidos encadenados no existen) nos coloca ante un mapa de los alrededores de Metz. Ahora la música del cuarteto que continúa se escucha punteada por disparos de la artillería que parecen evocar los combates que franceses y prusianos mantuvieron en esa zona.

¹² Este es el resumen que hace Straub del tema tratado por el film: “Es un tema que había rechazado en mi juventud y hoy me veo en la obligación de investigar sobre lo que pasó realmente en 1870. Esto es lo que pasó: Metz ha sido ‘despoblada’ por los franceses y ‘repoblada’ por los alemanes. En pocos años llegaron 24.000 alemanes, 20.000 franceses abandonaron su tierra conquistada por los alemanes y solo quedaron 20.000 franceses. Un proceso violento como todas las colonizaciones”. Jean-Marie Straub entrevistado por Peter Kammerer en *Independencia* (www.independencia.fr/revue/spip.php?article473).

¹³ Ibidem.

¹⁴ Es importante dejar constancia de que se trata de una obra de encargo, solicitada a los cineastas por la cadena cultural franco-alemana Arte (que la exhibió el 12 / I / 1995) con destino a una sesión temática que se dedicó a la colaboración entre las dos naciones. Existe edición en DVD, con subtítulos en español en el volumen 4 de las obras de Straub-Huillet a cargo de Intermedio.

¹⁵ Este monumento que conmemora la victoria de los prusianos sobre los franceses en Sedan (aunque como recuerda Straub ninguna inscripción lo indica) se construyó en 1896, fue destruido durante la II Guerra Mundial y reconstruido recientemente. Dice Straub: “un hecho espectral”.

¹⁶ Sobre los títulos de crédito iniciales oiremos parte del primer movimiento del mismo cuarteto (“Allegro”) y sobre los finales parte del tercero (“Menuetto: Allegro”).



Coincidiendo con el final de la música, una panorámica de derecha a izquierda reúne los edificios de Correos y de la estación de Metz, ambos construidos en falso estilo neorrománico tan del gusto alemán. La panorámica termina sobre la gigantesca estatua de un caballero alemán, “uno de los que se puede ver en el film de Eisenstein *Alexander Nevski*” (Straub dixit).

El plano 6º nos presenta, por vez primera, a la protagonista del filme: Colette, de espaldas a la cámara y apoyada en una barandilla sobre el río. La voz en *off* nos explica como el profesor Asmus, docente universitario alemán que mira con simpatía a la población francesa, intenta convencer a la joven en cuya casa permanece como inquilino (estamos otra vez en 1907) de que los habitantes de Metz ya habían sido alemanes en tiempos inmemoriales. De improviso, la joven se volverá a medias hacia la cámara para manifestar su incredulidad ante esta afirmación y afirmar que “Je sais bien que je ne peux pas être une allemande”. En la versión alemana del filme el parlamento de Colette se mantiene en francés.



Sobre esta imagen podremos escuchar las primeras frases del comentario (las ya citadas “la marea germánica... amenazaba con sumergirlo todo” dichas por André Waryuski en la versión francesa y por el propio Jean-Marie Straub en la alemana¹⁷) que describen la manera en que la población autóctona vivía, en 1907, la creciente presencia de ciudadanos de origen alemán.



Los dos siguientes planos, enlazados por la continuidad del comentario *off*, consisten en dos panorámicas, una del Mosela con la Catedral al fondo y otra sobre esa misma catedral y una de las callejuelas adyacentes, sobre las que podemos escuchar la narración del relato de la abuela de Colette Baudoche acerca de determinados episodios de Octubre de 1870.

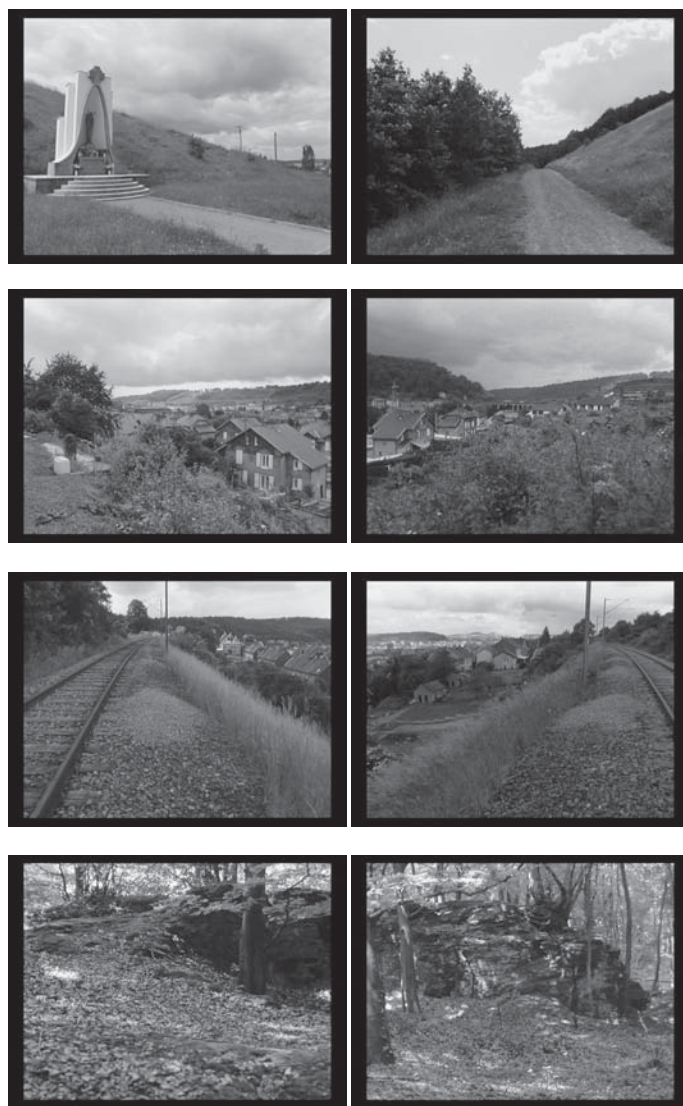
El plano 7º es, de nuevo, una amplia panorámica (ida y vuelta, de izquierda a derecha y, luego, de derecha a

¹⁷ En bastantes de los filmes de Straub-Huillet suelen existir varias versiones alternativas: cuatro de *Der Todd des Empedokles oder: wenn dann der Erde Grün von neuem euch erglänzt* (1987); dos de *Schwarze Sünde* (1989); tres de *Sicilia!* (1998) y dos de *Une visite au Louvre* (2004).

izquierda) sobre una barriada de casas que se extiende tras una carretera, sobre la que la voz narradora masculina relata la creación por las autoridades alemanas de una ordenanza suprimiendo la enseñanza del francés en cuatro poblaciones y la posterior revocación de esa orden. El texto se forma a partir de dos fragmentos separados por más de cuarenta páginas en la novela que son reunidos, a través de una operación de condensación, sobre un mismo plano ininterrumpido. Encontramos aquí la única frase reescrita para la película: “Le décret fut rapporté”.



Una transición se abre con los cuatro planos siguientes de los que el comentario está ausente. Tres amplias panorámicas, topológicamente relacionadas por la presencia de una vía de tren, sobre determinadas zonas suburbanas, seguidas de una cuarta que recorre uno de esos claros del bosque a los que tan aficionados son los Straub. Planos bellísimos, en los que la majestuosidad de los movimientos de cámara se combina con la maniática atención a los aspectos de la naturaleza captada con toda precisión: los ruidos de la vida cotidiana, los rumores del bosque, el aleteo del viento en los ramajes de los árboles, la luz que se filtra entre la maleza, las nubes que se acumulan en un cielo cada vez más cargado. Estamos en las antípodas de las descripciones idílicas e ilusionistas de la literatura romántica al uso para quedarnos con la materialidad misma de las cosas, su devenir implacable. Estamos ante un cine que busca aguzar nuestra mirada ante las cosas y ante la historia situándonos (ésta es la fuerza del cinematógrafo, de lo que los Straub denominaron “plano bioscópico”) ante un presente absoluto.



Se pone de manifiesto en estas imágenes la concepción de los Straub acerca del paisaje, entendido como un verdadero palimpsesto en el que podemos leer, aquí y ahora, las huellas dejadas por la historia. Historia inscrita, a modo de epitafio, en las calles, las edificaciones, los bosques sobre los que se depositan los sonidos de la actualidad. Como señala Straub en estas imágenes se puede ver que

“las antiguas comunicaciones están interrumpidas. Hoy los pueblos están de nuevo abandonados. En el curso de los últimos siete años, un tercio de la población ha emigrado. La gran crisis de la siderurgia. Pese a todo esto, se oyen en la banda sonora numerosas voces infantiles y el humo que se ve al fondo es Luxemburgo”.

Y en referencia al último plano de esta serie nos recordará que estamos ante

“minas en las que los merovingios extraían el mineral a cielo abierto. Esta mina estuvo activa hasta la época de Napoleón III. Pero detrás de la cámara se extiende el mayor cementerio merovingio de Francia. No lo mostramos. Queríamos mostrar esta tierra roja por el hierro”¹⁸.

Como puede apreciarse pasado y presente se superponen en un mismo diseño, haciendo buena la posición agustiniana que sostenía que existe un presente del pasado, un presente del presente y un presente del futuro.

Los planos 12 y 13 retornan al corazón del relato. El nº 12: un gran plano general con Metz al fondo sirve de sostén visual al relato *off* de la abuela de Colette (la voz corresponde a Dominique Dosdat; este texto se mantiene en francés en la versión alemana) del gran éxodo de una parte notable de la población francesa, en Octubre de 1872, ante la inminencia de la entrada en vigor de la norma que hacía obligatoria la adquisición de la nacionalidad alemana para los habitantes de la Lorena¹⁹.



El nº 13: Panorámica vertical descendente sobre el monumento levantado por las mujeres de Metz a los soldados franceses muertos en la guerra franco-prusiana. El comentario *off* nos traslada al 7 de Septiembre de 1871 (“jour de colère”), día en el que la población francesa rindió homenaje a sus muertos ante la mirada atónita de los ocupantes alemanes.



El plano que cierra el filme, uno de los dos únicos en los que comparece el personaje de Colette, recoge el educado pero firme rechazo que, tras treinta y cinco años de ocupación (estamos por tanto, en 1907, presente del relato literario), con el que, mirando de frente al objetivo, la joven

¹⁸ Starub en *Independence* (ver nota 12).

¹⁹ “Tras ganar la guerra el Kaiser Guillermo anexionó no solamente Metz y las minas de hierro, sino también los pueblos que habían sido campos de batalla. Quería la memoria y las tumbas de los soldados muertos. Tras esta derrota y otras más, la clase política y militar francesa, corrompida e incapaz, vendió Metz y estos pobres pueblos a los alemanes, tras haber liquidado con la ayuda de estos mismos alemanes la Comuna de París, la única resistencia seria y republicana. Esta burguesía que había declarado la guerra a Prusia era la peor que se haya visto nunca. Bismarck y Thiers, desde las terrazas de Saint-Cloud seguían con sus prismáticos la represión de la Comuna” (Jean-Marie Straub en la entrevista con Peter Kammerer citada en la nota 14.

francesa contesta a la proposición de matrimonio –“je ne peux pas vous épouser (...) ne m'en veuillez pas”– de ese profesor alemán por el que, sin embargo, dice manifestar aprecio y reconocimiento. De esta forma abrupta, este pequeño filme cierra el paréntesis que sobre el sueño de la construcción europea habían abierto los Straub con la ya citada *Antigone*.



Ahora estamos en condiciones de entender mejor el sentido de la expresión “un filme sacado de...”. Los filmes de los Straub tienen algo de operaciones mediante las que se dan a luz (en cierto sentido el cine no es otra cosa que “dar a luz”) los elementos contenidos en el texto que se toma como punto de partida. No se trata, por tanto, de mantener una supuesta fidelidad al material de base sino de hacer dialogar al cine con las demás artes, en igualdad de condiciones y apoyándose en los puntos fuertes de cada medio expresivo. Pocos autores tan respetuosos con los elementos que toman prestados de otros artistas para producir sus propias obras. Pocos, también, tan conscientes de lo que supone hacer un filme en tiempos como los actuales.

De hecho, todo el cine de los Straub es histórico de forma muy distinta a la que habitualmente se practica por el cine de todos los días. Para ellos, *la historia es algo que se filma hoy, aquí y ahora*. El peso que los lugares-memoria ocupan en sus obras sirve para afirmar el verdadero poder del cinema, capaz de hacernos “recordar que, de un lado, no hay que olvidar y que, por otra parte, no hay que reconstruir. Porque todo se escribe en presente sobre una especie de palimpsesto que guarda las huellas, las cicatrices:

lo que da testimonio”²⁰. De esta manera todo plano de un filme de Straub-Huillet alcanza un doble estatuto: primero, en tanto hace referencia a lo que la imagen contiene (lo que Serge Daney llamó el *plano-lápida*) y, después, porque todo lo que se encuadra y se filma puede ser, *también*, otra cosa. En el fondo esta concepción geológica del cine se apoya, primero, sobre el hecho de que todos sus filmes toman como punto de partida obras preexistentes, pero también en la consideración de la imagen como lugar en el que se construye un acontecimiento formado por muchas capas semánticas dispuestas en profundidad que han sedimentado hasta coagularse en un paisaje, en un lugar único e irrepetible. Haciendo buena la idea de Mallarmé de “nada habrá tenido lugar sino el lugar”.

La cicatriz (II)

Quince años después de *Lothringen!* el lorenés Straub se detiene, ahora en solitario (Danièle Huillet ha desaparecido en 2006), en Alsacia para rodar un nuevo film basado en la obra de Maurice Barrès. Si antes la adaptación se había llevado a cabo partiendo de una obra completa (*Colette Baudoche*) en la que los cineastas habían realizado la extracción de los materiales que les iban a servir de materia prima mediante una serie de punciones puntuales, ahora será un capítulo concreto, el séptimo, de *Au service de Allemagne*²¹ titulado como el film, *Un héritier* el que servirá de pre-texto a la nueva película (2010)²². Como dirá Straub se trata de “un pequeño film narrativo, tenía ganas de volver a hacer un film narrativo sobre algo acerca de lo que me planteaba una serie de preguntas”²³.

²⁰ Serge Daney: *Perseverance. Entretien avec Serge Toubiana*, París P.O.L., 1994, págs. 79-80.

²¹ Se trata del primer volumen (1905) de la trilogía *Les bastions de l'Est*, de la que forman parte también *Colette Baudoche. Histoire d'une Jeune fille de Metz* (1909) y la más tardía *Le génie du Rhin* (1921). El lector interesado puede consultar el texto de la novela en gallica.bnf.fr

²² Rodada en Digibeta PAL (*Lothringen!* se rodó en 35 mm.) y Dolby mono, la película es una coproducción del festival coreano de Jeonju, dentro de su Jeonju Digital Project 2011.

²³ En “Un héritier (entretien)”, <https://sites.google.com/site/straubethuillet/3-nos-notes-critiques/2010-un-heritier/un-entretien>

El film se estructura en tres bloques bien diferenciados en términos estilísticos seguidos por una breve coda “paisajística”. El primero nos hace acompañar por los senderos alsacianos del Monte Sainte-Odile (el Odilenberg alemán) a dos personajes vestidos con ropas actuales aunque estemos en 1903 (como siempre Straub pone en jaque cualquier fácil identificación con personajes y acontecimientos): un joven médico de veintitrés años, originario de Colmar y llamado Paul Ehrmann (interpretado por Joseph Rottner) y un octogenario visitante lorenés que camina dignamente apoyado en su bastón (encarnado por Jubarite Semaran²⁴). Mientras la cámara —¡llevada en mano!— les sigue a sus espaldas por los caminos forestales escuchamos el diálogo que mantienen los dos hombres. Ante la extrañeza del anciano de que el joven no haya emigrado a Francia (“Pourquoi diable?”) en la medida en que aborrece la ocupación alemana de su tierra que se prolonga ya por más de treinta años, el joven le explicará que

“Soy un heredero. No tengo ni las ganas ni el derecho de abandonar riquezas ya creadas (...) Aquí estoy en mi lugar. He recorrido toda Alsacia y se hablar a gentes de toda clase. En Alsacia, solo en Alsacia, puedo, al azar de mi caminar abordar a la gente normal; estoy seguro de ser uno de los suyos.”



La segunda secuencia nos sitúa en la casa forestal de Ratsamhausen donde los caminantes han hecho un alto. Aquí Ehrmann, ante unas cervezas compartidas (que sustituyen al café con leche y miel de la novela), contará a su compañero como apenas hace un año salvó la vida de

la mujer (Louise) que les ha servido un poco antes. Para lo cual tuvo que enfrentarse con su marido que quería impedir a toda costa la intervención que acabó evitando la muerte de su esposa.



Si la primera secuencia nos situaba ante la novedad cinematográfica de la cámara llevada en mano por vez primera en la obra de Straub, aquí nos encontramos ante otro aspecto que conviene destacar. En un texto aparecido con motivo del estreno de *Fortini / Cani* en 1977, Jean Narboni tomó buena nota de una novedad que este film introducía en la obra de los Straub²⁵: si todo su cine se basaba en textos preexistentes, en el nuevo film llevaban a cabo algo que hasta entonces, por razones obvias, no habían podido realizar ni con San Juan de la Cruz, ni con Bach, Corneille, Brecht o Schönberg: hacer entrar al autor del libro en el film. Franco Fortini aparecía leyendo ante la cámara fragmentos de su libro *I cani del Sinai*. Pero Narboni iba más lejos al sugerir que lo que estaba en juego en este texto

²⁴ Como saben todos los miembros de la “Internacional Straubiana”, Jubarite Semaran es el anagrama adoptado por Jean-Marie Straub a la hora de interpretar el papel de Lucus en su film de 1969, *Les yeux ne veulent pas en tout temps se fermer ou Peut-être qu'un jour Rome se permettra de choisir à son tour*. Tomemos nota de que estamos ante la primera aparición en pantalla del cineasta desde *Einleitung zu Arnold Schönbergs Begleitmusik zu Einer Lichtspielszene* de 1972.

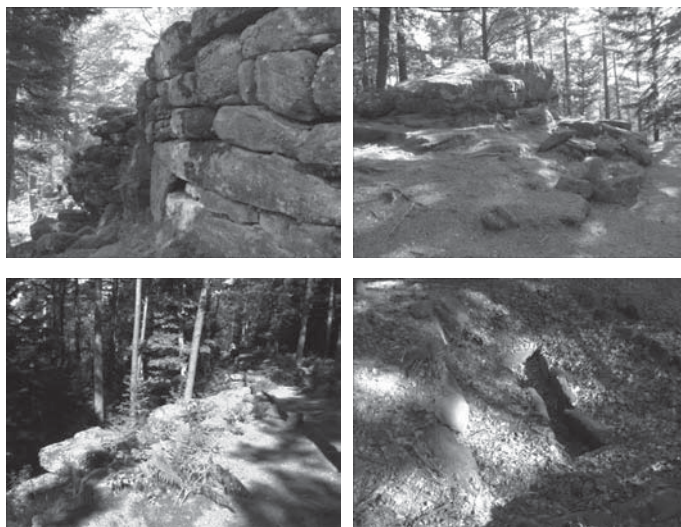
²⁵ Jean Narboni: “Là”, *Cahiers du Cinéma*, nº 275, 1977. Incluido con el título “L'énorme presence des morts” en Franco Fortini *Les Chiens du Sinai* / J.-M. Straub, D. Huillet *Fortini/Cani*, Cahiers du cinéma / Albatros, 1979, pp. 147-159.

tenía que ver, sí, con la reversibilidad de las figuras del escritor y del lector, con la distancia entre el actor y el texto que enuncia, con la conversión del autor en un personaje de ficción (Straub insistía en el hecho de que *Fortini / Cani* era un film de ficción), pero sobre todo con un hecho que Jean-Luc Godard ya había resaltado: “en el cine, decía Godard citado por Narboni, vemos siempre a gente que habla, nunca a gente que escucha”. Por eso hay que destacar que en *Un héritier* Straub no solo ha tomado la decisión de incluir su cuerpo en la materialidad audiovisual del film sino que, sobre todo, lo ha hecho para mostrar que está *a la escucha*. Reservándose el rol de un interlocutor atento a las razones de su compañero no solo nos sugiere un espacio de expectativas sino que subraya, de manera decisiva, el peso que confiere (y quiere que hagamos nuestro) al relato que se le (nos) entrega.

La tercera secuencia está formada por una decena de planos, ritmados por bloques de imagen negra, en los que, apoyado en los restos del llamado Muro Pagano por datar de la época precristiana, Ehrmann nos hace partícipes, a partir de la lectura de unos folios que mantiene en sus manos, de los recuerdos de su infancia en la Alsacia ocupada, de la persecución sufrida por la lengua francesa y del miedo a los denunciadorens en que vivía la comunidad francesa. Para terminar resumiendo de esta manera el clima vivido:

“Estas imágenes de mi infancia me hacen mal. Nosotros, jóvenes ciudadanos alsacianos hemos crecido en una atmósfera de conspiración, de miedo y de odio”²⁶.

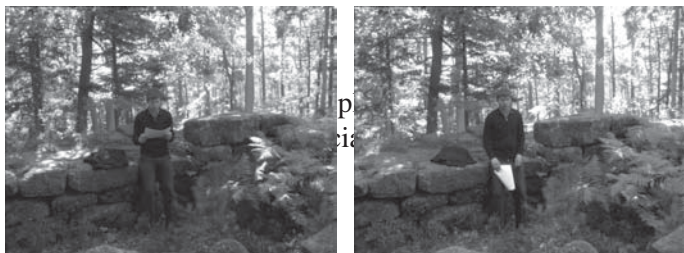
Aquí ha desaparecido el intermediario y el personaje (el actor) se dirige directamente al espectador como si declarara en un juzgado. De esta manera el film acaba su movimiento desde la ficción al “documento”, reforzando su dimensión constativa, tras haber pasado por un estadio intermedio que hace de puente entre los otros dos.



El silencio de Europa

Es imposible viendo *L'Héritier* no volver la mirada hacia atrás y considerar el díptico que forma con *Lothringen!* rodada dieciseis años antes. Como es imposible dejar de considerar –sabemos que la historia no es sino el reajuste retroactivo del pasado– que no podemos hacer tabla rasa de los acontecimientos de la actualidad a la hora de tener una perspectiva sobre las imágenes y los sonidos que Straub nos propone. Visto ahora el primero de los films convocados deja de ser una interrogación acerca de la identidad, las fronteras, las anexiones más o menos forzadas y, en general, la violencia de la historia para funcionar como una advertencia que la nueva película no haría sino confirmar en el contexto del brutal expolio al que están siendo sometidos los pueblos que forman esa cada vez más difusa Europa en la que las desigualdades galopantes que se establecen entre las clases sociales y los países vienen acompañadas del crecimiento exponencial de unos nacionalismos que contaminan por igual a oprimidos y opresores.

²⁶ Conviene saber que el texto de Barrès continuaba así: “... y en la certidumbre de nuestra superioridad de raza. He aquí lo que explica nuestro amor a Francia. Es un amor con obstáculos: una perpetua fuente de energía y nuestro bello secreto”. En la entrevista citada en la nota 12 Straub precisaba que “este capítulo –se refiere al titulado “Un heredero”– me interesaba, más allá de que esté lleno de trucos insostenibles como esos que hay en él acerca de los groseros alemanes, etc.”.



En el fondo el cine de Straub está hablando de problemas de inclusión y exclusión, de recelos y desconfianzas que, más allá de un ingenuo optimismo antropológico, subyacen a una Europa en la que se cruzan –se han cruzado siempre– el problema de las relaciones de fuerza entre naciones, las representaciones identitarias y la lucha de clases. Si hasta hace poco pensábamos que la crisis de la antigua Yugoslavia podía verse como una proyección puramente localista de toda una serie de conflictos que han atravesado la historia de Europa, la emergencia, por tercera vez en poco más de un siglo, de una hegemonía alemana (que, no lo olvidemos, ya se hizo patente a la hora de buscar un tratamiento a la crisis yugoeslava) que se sustenta sobre una serie de decisiones sociopolíticas que hacen recaer el peso de la crisis económica sobre las capas más desfavorecidas y los pueblos más vulnerables, apunta a que “la determinación en última instancia por la economía” se lleva por delante, como un vendaval, un sistema político que no ha encontrado un verdadero equilibrio entre lo nacional y lo federal.

En otro orden de cosas es sugestivo escuchar en el trabajo de Straub el eco de obras anteriores. Pienso en concreto en ese texto clásico que es *Le silence de la mer* de Vercors (Jean Bruller)²⁷ que abordaba desde posiciones patrióticas en 1941 y en medio de la ocupación alemana, una historia de “resistencia” en la que juega un rol central esa “demoiselle silencieuse” que como la Colette Baudoche o Ehrmann el “heredero”, toma postura ante el ocupante

“extranjero, viajero, conquistador” (son palabras de que Vercors pone en boca de su personaje, el oficial alemán y músico Werner von Ebrennac, para definir la actitud de sus propios compatriotas ante los humillados franceses).

En una Europa en la que la “ocupación” adopta la forma más sutil del expolio económico, los dos films de Straub pueden (y deben) ser tomados como espacios en los que se hace coincidir el pasado y el presente y donde la aparente remisión a la historia no debe ocultar que se habla de la más rabiosa actualidad. En un texto reciente²⁸, Etienne Balibar sostenía que para que se de un giro político que modifique las tendencias centrífugas que minan Europa es necesario que haga su aparición, proveniente de Alemania, una propuesta política que acierte a convencer a la masa de ciudadanos alemanes de que tiene sentido cambiar los beneficios (relativos) que sacan de la crisis y las ventajas (provisionales) de su superioridad económica a cambio de un interés colectivo a medio y largo plazo. Estamos reclamando la necesidad de personajes como Frédéric Asmus (Barrès, Straub) o Walter von Ebrennac (Vercors, Melville). ¿Demasiado pronto? ¿Demasiado tarde?

²⁷ Vercors: *Le silence de la mer*, Minuit, 1942. Este relato sería llevado al cine por Jean-Pierre Melville en 1947.

²⁸ Etienne Balibar: “Une réfondation de l’Europe ne peut venir que d’en bas”, *Libération*, 2/05/2013.