*Nombrar, Resistir – de los títulos en el cine de Straub y Huillet*

Manuel Ramos Martínez

La proyección empieza con el título de la película. No me refiero al primer fotograma del film sino a las palabras mismas que le dan nombre y a partir de las cuales algo empieza a proyectarse en nosotros. Así hay títulos que excitan nuestra imaginación; también títulos indolentes en los que la película nace ya muerta. La dinamita audiovisual que es el cine de Jean-Marie Straub y Danièle Huillet comienza por títulos que estallan con distintas ondas expansivas. Estos títulos explotan en la forma de una dualidad, poética en el caso de *Los ojos no quieren cerrarse siempre o quizás un día, Roma se permitirá elegir a su vez* (1970), revolucionaria en el de *No reconciliados o sólo la violencia ayuda, donde la violencia reina* (1965), pero también por vía de una asociación misteriosa como en *De la nube a la resistencia* (1978), o a modo de una exclamación impetuosa como en *¡Lorena!* (1994) o *¡Sicilia!* (1999). En este ensayo me propongo prestar atención a la riqueza explosiva de la práctica *titulística* o *tituladora* de Straub y Huillet. Abordar este aspecto de su trabajo exige mirar su obra de nuevo y romper con interpretaciones limitantes, también las referentes a la relación entre cine y política. En el marco de estas páginas entiendo que lo político es un campo de batalla por los significantes, un territorio en el que intervienen cuestiones tanto políticas como estéticas. Pensar en los títulos de Straub y Huillet es una oportunidad para ensayar esta hipótesis y a su vez indagar sobre la potencia estética y política de una filmografía que no ha dejado de dar forma y nombre a una realidad nueva.

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

Las películas de Straub y Huillet están siempre basadas en obras literarias europeas, de autores como Cesare Pavese (en *Esos encuentros con ellos*, 2005), Friedrich Hölderlin (en *Pecado negro*, 1990) o Marguerite Duras (en *En rachâchant*, 1982). Salvo un par de excepciones, como en *La muerte de Empédocles* (1987) o en *De hoy a mañana* (1997), nunca usan los títulos originales de los materiales con los que trabajan para titular sus películas.[[3]](#footnote-3) Este desplazamiento de los títulos originales los distancia de los modos habituales con los que la industria del cine adapta obras literarias. Desde los comienzos de la industria cultural, comienzos que T. W. Adorno sitúa en el siglo XVIII, es convención repetir títulos con el fin de explotar la relación de una obra nueva con otra ya existente.[[4]](#footnote-4) Con su ferocidad característica, Adorno critica estas costumbres titulísticas de la industria cultural y, como acto de resistencia, propone emplear títulos que oculten la obra a la que dan nombre, que contribuyan a su misterio. Habla de títulos “tan cercanos a la obra que respetan su opacidad”, títulos “hacia los que las ideas migran y luego desaparecen, convertidas en irreconocibles”.[[5]](#footnote-5) Las palabras de Adorno sugieren una intimidad no comercial entre título y obra, intimidad que se asemeja a la relación entre título y obra que Straub y Huillet a menudo establecen en su trabajo, como en el ya citado caso de *Los ojos no quieren cerrarse siempre o quizás un día, Roma se permitirá elegir a su vez*, película inspirada en una tragedia de Pierre Corneille de corto título, *Othon* (1664). Aquí el título elegido asocia a través de la conjunción disyuntiva ‘o’ dos versos de la obra teatral en una intimidad misteriosa – intimidad que parece querer decirnos algo ya acerca de la denuncia subversiva del poder que encarna la película. La capacidad de sugestión de esta misteriosa asociación es bien distinta a la función explicativa, más o menos irónica, que rige el uso de la conjunción ‘o’ en títulos como por ejemplo *Justine o los infortunios de la virtud* del Marqués de Sade y *Cándido o el optimismo* de Voltaire.

La negativa a establecer una relación epónima y parasítica entre sus películas y los textos en las que se basan se explica también por su rechazo fundamental a hacer adaptaciones literarias. Alejadas de este género, propondría entender las películas de Straub y Huillet como el documento de un encuentro: el de los dos cineastas y los actores con un texto literario. *Encuentro* es, de hecho, una noción que Straub y Huillet emplean frecuentemente en sus entrevistas para caracterizar distintos aspectos de su trabajo. Straub insiste: “Uno no puede adaptar una obra literaria. La televisión lo hace y es como fabricar salchichas. La película solo existe si hay un encuentro entre el texto y el cineasta”.[[6]](#footnote-6) Frente a la adaptación más o menos fiel -y a la vez más o menos explotadora -, esta noción de *encuentro* implicaría una apertura a lo inesperado y el compromiso con un texto en tanto que materia potencialmente infinita. Este encuentro implica convivir con el texto hasta atinar a percibir en él un texto desconocido; como explica Straub: “para leer un texto hay que vivir con él por tres o cuatro meses” hasta el momento en el que “finalmente saber descubrir un texto que no sabíamos descubrir al principio”.[[7]](#footnote-7) Descubrir un texto posible dentro de ese bosque que es el texto original significa leerlo sin agotarlo: “un texto es como el claro de un bosque, hay una multitud de salidas”.[[8]](#footnote-8) El suyo es un cine comprometido con la ilegibilidad parcial de los textos con los que trabaja y no con la representación supuestamente fiel de un relato. Los títulos no epónimos de sus películas operan dentro de esta concepción de la literatura, que también es una cierta idea del cine. Sus títulos ejercen un compromiso con un encuentro que mantiene el texto abierto a otras lecturas posibles e impugna la categoría comercial de la ‘versión definitiva’. Estos títulos anticipan el encuentro abierto de unos espectadores con una película – como si el nombre fuese siempre ya un seudónimo.

El poder nominal del título constituye entonces, en la práctica de Straub y Huillet una ocasión para reconfigurar significados. En ‘Sabiduría del Arte’, Roland Barthes también reflexiona sobre la relación obra-título y esta ocasión. Este ensayo forma parte del esfuerzo teórico de Barthes por repensar la agencia del lector frente a la teoría literaria clásica, que lo entendía como mero receptor pasivo de la obra. En él, Barthes analiza el trabajo del pintor norteamericano Cy Twombly y advierte que no existe una correspondencia inmediata y evidente entre sus pinturas y sus títulos. La distancia entre títulos clásicos como *Arcadia* o *Fedro* y la abstracción caligráfica de sus pinturas frustra una identificación clara entre nombre y obra. Pero Barthes se asombra sobre todo de la resistencia adhesiva de los títulos; insiste en que los títulos de Twombly tienen una capacidad fantasmagórica para adherirse a las pinturas: “algo queda [de los títulos], de su fantasma, que impregna todo el lienzo”.[[9]](#footnote-9) Ni agotan la obra, ni permanecen completamente ajenos a ella. La acechan, la persiguen, la sobrevuelan. Esta relación fantasmal, es decir siempre parcial e incompleta, permite que la obra adopte diferentes formas, diferentes cuerpos respecto a su nombre. En este sentido, Barthes detecta en los títulos de Twombly una “función laberíntica”.[[10]](#footnote-10) En este laberinto los títulos funcionarían como “el anzuelo de un significado”, y los espectadores como presas que buscan respuestas y sentido frente a la imagen abstracta.[[11]](#footnote-11)  Este laberinto del arte no es simplemente un espacio diseñado para extraviar a sus visitantes sino un espacio vivo para la construcción de sentidos, espacio por el que el espectador puede “andar, retroceder, avanzar de nuevo”.[[12]](#footnote-12) El espectador no es mera presa extraviada, sino también, potencialmente, fiera activa. Como veremos a continuación, títulos de Straub y Huillet tales como *Relaciones de clase* (1984) operan de modo similar: más que identificar, contribuyen a generar espacios para que cada espectador monte su propia película. La existencia de este laberinto es la condición no tanto de la muerte del autor como del nacimiento del espectador a la producción y transmisión de sentido.

Straub y Huillet también experimentan en su práctica cinematográfica con la adherencia de los títulos y las posibilidades que ésta abre. En ciertos casos, el laberinto que proponen tiene un sentido directamente político, como aquellos en los sus títulos intervienen en nuestra percepción de conceptos clásicos de la política de la emancipación. Si Twombly en sus títulos utiliza términos que hacen referencia a la Grecia clásica, Straub y Huillet emplean en algunas de sus películas términos clásicos del debate marxista. Me refiero a películas como *Relaciones de clase* u *Obreros, campesinos* (2001), a las que podríamos añadir la más reciente *Comunistas* (2014), firmada por Straub ya sin Huillet. La utilización de estos títulos es primeramente un acto de resistencia y tenacidad, ya que se trata de nombres ofensivos para la sensibilidad dominante hoy en día y a su vez discutidos y cuestionados repetidamente por las distintas tendencias del pensamiento emancipatorio. En efecto, en la actualidad algunos consideran que estos nombres tienen un pasado glorioso pero que están obsoletos.[[13]](#footnote-13) Entiendo que usar estos conceptos políticos clásicos no es una mera cuestión de obstinación nostálgica. A distintos niveles, el cine de Straub y Huillet opera con un anacronismo resistente que contesta lo que se asume como vigente, como presente o contemporáneo. Un rasgo fundamental y constante del trabajo de estos cineastas es su radical extemporaneidad. Si alrededor de 1968 sus camaradas filmaban fábricas en huelga y protestas, ellos nos mostraban el trabajo de Johann Sebastian Bach a través de los ojos de su segunda esposa (en su musical *Crónica de Anna Magdalena Bach*, 1967) o examinaban el conflicto entre monoteísmo y politeísmo en ese western que es *Moisés y Arón* (1973). En nuestro contexto actual, caracterizado por la supresión sistemática de la figura *obrero* de la escena política, se han dedicado a filmar relaciones entre obreros y campesinos, la organización y resistencia de una comuna o a poetizar la vida de un trabajador que retorna a su tierra de origen (me refiero a sus películas desarrolladas a partir de novelas de Elio Vittorini). Titular una película en el siglo veintiuno *Obreros, campesinos* o *Comunistas* forma parte de la capacidad de invención de una práctica cinematográfica que cuestiona dicotomías simplistas entre lo obsoleto y lo nuevo y que articula relaciones inesperadas entre nombres, imágenes y sonidos para alumbrar otros presentes.

Para entender esta capacidad de invención en lo que respecta a sus títulos me detengo ahora a analizar en mayor detalle los casos de *Relaciones de clase* y *Obreros, campesinos.* Si me interesan estos dos casos es porque entiendo que Straub y Huillet desarrollan estrategias de intervención distintas con cada uno de ellos; identifico cada una de estas estrategias con dos tendencias generales de su práctica cinematográfica. Cada una de estas tendencias orbita alrededor de un autor, Bertolt Brecht y Friedrich Hölderlin, y corresponde a dos modos distintos de entender la relación entre cine y política.[[14]](#footnote-14) El caso de *Relaciones de clase* corresponde a su trabajo en la órbita de Brecht, caracterizado por estrategias de disociación. Aquí Straub y Huillet establecen una relación de extrañeza entre título y película; esta extrañeza abre el concepto de ‘relaciones de clase’ a una nueva visualidad, a nuevos entendimientos lejos de definiciones ya fijadas. En el caso de *Obreros, campesinos*, película lírica que podríamos acercar a Hölderlin,el título hace una referencia explícita y directa al contenido de la película. Estamos pues ante una estrategia de asociación que sirve para afirmar sin concesiones los nombres que el título enumera, los nombres de los sujetos políticos *obrero* y *campesino*. Más que definir dos periodos distintos de su producción, creo que estas dos tendencias –la que trabaja mediante extrañeza y la que opera con identificación– demuestran las ricas filiaciones que su cine ha tejido, pero también la continua experimentación política que caracteriza su filmografía. Y, en el marco de este ensayo dedicado a sus títulos, podemos entender que existen en su trabajo dos políticas diferenciadas del nombre o del título, políticas que se responden una a otra.

*Relaciones de clase* está basada en la novela *América* de Franz Kafka. El nombre *América* no fue dado por Kafka sino por su albacea literario, Max Brod, quien se encargó de publicar póstumamente, en 1927, esta obra inacabada. Se trataba sin duda de un título más ambicioso y comercial que aquél con el que Kafka se refería a esta obra en sus diarios, *El desaparecido*. Más allá de estas vicisitudes, Straub y Huillet se decantaron por *Relaciones de clase* como títulopara su película. Según Straub, el título hace una referencia “brutal” - éste es su adjetivo - al marxismo.[[15]](#footnote-15) Sin embargo, el contenido de la película no parece que pueda ser entendido como una lectura marxista de la obra inacabada de Kafka: al menos a primera vista, si asistimos a la película creyendo saber lo que significa el concepto de *relaciones de clase*. En efecto, comenta Straub “si la película hablara directamente de relaciones de clase no lo hubiéramos llamado de esta manera. El título es bueno porque esto es precisamente lo que la película no hace”.[[16]](#footnote-16) En estas palabras se dibuja una economía de dislocación y extrañamiento. ¿Cómo podemos entender esta economía que busca separar el referente del título del contenido de la película?

Los críticos y teóricos que han escrito sobre *Relaciones de clase*, un número exiguo a juzgar por la importancia de esta película, insisten en que entre título y película hay una separación radical e insalvable, un choque brechtiano más o menos tramposo, un vacío frustrante. Götz Grossklaus, por ejemplo, lamenta que “no ocurra la lectura del texto de Kafka que el título anuncia”.[[17]](#footnote-17) Imagino que Grossklaus se refiere a una lectura marxista que ilustre los vínculos existentes y estructuralmente preestablecidos de alienación, opresión y explotación entre distintas clases sociales. Straub y Huillet nos han estafado al llamar *Relaciones de clase* a una película que no muestra dichos vínculos entre los personajes de Kafka. Esta interpretación de Grossklaus implicaría que el concepto de *relaciones de clase*, o su lectura marxista, tiene algo así como un sentido único y, por tanto, modos apropiados para abordarlo y representarlo en una película. Sin duda Grossklaus esperaba algo más cercano a las fórmulas que habitualmente emplea la ficción izquierdista - fórmulas que continúan en uso, aplaudidas y laureadas, y que están totalmente alejadas del trabajo de Straub y Huillet.[[18]](#footnote-18) Otra autora, Ursula Böser, defiende, por su parte, que el desajuste entre título y película en *Relaciones de clase* demuestra que “Straub y Huillet son sorprendentemente reticentes respecto a cuestiones políticas”.[[19]](#footnote-19) Esta afirmación es a su vez sorprendente, y considero que sólo se puede sostener a partir de una comprensión bien limitada del concepto de política. Con sus interpretaciones Grossklaus y Böser demuestran su competencia crítica: no se han creído el título engañoso, no se han tragado, como diría Barthes, el anzuelo del significado. Y sin embargo, el título acecha y se pega a la obra incluso cuando parece que existe una distancia infranqueable entre ellos.

La extraña disyunción o aparente abismo entre el título *Relaciones de clase* y la película no produce una simple disociación. Abrir una distancia y así re-articular la correlación entre el concepto de *relaciones de clase* y su representación no supone, a mi juicio, mostrar reserva alguna hacia un cine abiertamente político, como presume Böser. Al contrario, se trata de un gesto de locuacidad por parte de Straub y Huillet en su empeño por experimentar relaciones entre cine y política alejadas de fórmulas establecidas y efectos predeterminados. Una relación política entre título y titulado crea un espacio en el que la distancia o proximidad, la extrañeza o familiaridad entre los dos términos queda abierta a nuevas escenificaciones que rompan con un cierto orden de las cosas. El título *Relaciones de clase* no es una descripción estricta de la película, pero tampoco es una determinación enteramente figurativa. La relación de extrañeza entre título y película cuestiona la posibilidad de establecer una definición concluyente y final sobre el concepto de *relaciones de clase*; se puede decir que la distancia abierta y sostenida aquí imposibilita fijarlo una vez por todas. La película se convierte en un campo de re-articulación de dicho concepto que se amplía y activa a través de lo que vamos a ver y escuchar en la película. Más que un concepto sabido y manido, *relaciones de clase* se abre a conexiones potencialmente infinitas, las que cada espectador pueda establecer con los sonidos e imágenes de la película.

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

El arranque de *Obreros, campesinos*, con sus créditos iniciales y sus primeras imágenes, es portentoso en su simplicidad formal y riqueza estético-política. Este inicio anuncia la que entiendo es la doble apuesta política de la película: la afirmación rotunda de los sujetos políticos *obrero* y *campesino* y la reconfiguración de la imagen de estas clases sociales y de su relación, reconfiguración alejada de los tipos sociales recurrentes en el cine llamado de izquierdas. El primer fotograma presenta el texto del título en italiano *Operai, contadini* pero también en francés y en alemán (*Ouvriers, paysans*; *Arbeiter, bauern*). El uso de varias lenguas insiste en la dimensión internacional, o cuando menos europea, de estas figuras. Además, Straub y Huillet subrayan la importancia de estos nombres al hacer que el fotograma dure treinta segundos. Bajo el texto del título, una estrella roja enfatiza la apariencia marxista clásica de la imagen.[[22]](#footnote-22) Esta estrella es una referencia críptica a un partido de izquierdas italiano prohibido en Italia en el tiempo en el que la película fue realizada - aunque el simbolismo general de la estrella roja excede la especificidad de esta alusión. Cada elemento de este primer fotograma parece anunciar que vamos a asistir a una lectura marxista canónica acerca de los sujetos revolucionarios *obrero* y *campesino*: el papel protagonista en la revolución es para los obreros que aparecen en primer lugar; los campesinos, secundarios, les siguen. Sin embargo, tras una decena de segundos, arranca una magnífica aria barroca perteneciente a una cantata religiosa de Johann Sebastian Bach (BWV 125-4, Aria duetto). Dos voces cantan unos versos de Martín Lutero: “Se escucha el potente eco una y otra vez / Una promesa tan deseada: / Quien crea será bendecido”. Difícilmente esta cantata religiosa formaría parte de la banda sonora con la que el marxismo canónico celebraría al proletariado y campesinado. Para un cierto marxismo la conjunción de esta música y estos sujetos es incongruente, escandalosa, impensable sino en términos de oposición. Desde los primeros segundos de este largometraje, los sujetos *obrero* y *campesino* empiezan a sonar de otra manera.[[23]](#footnote-23) ¿Cómo ver y escuchar esta yuxtaposición de iconografía marxista y música religiosa barroca?

Entiendo que Straub y Huillet no organizan simplemente un choque entre los nombres *obrero* y *campesino* y la música que los acompaña. No se trata aquí de un choque que exponga, con ímpetu brechtiano, las contradicciones sociales que establecen una distancia jerárquica entre la clase obrera (y el campesinado) y el arte noble de la música clásica religiosa. La pieza musical que han elegido es un dueto. Dos voces masculinas cantan el mismo texto. Estas dos voces tienen tonos y timbres distintos; son las voces de un contratenor y un bajo. Su canto ocurre en tiempos distintos, coincidiendo y separándose a lo largo de la canción. El efecto es el de dos voces que dialogan y discuten. Entre título y aria entiendo que Straub y Huillet sugieren que existe una misma dualidad conflictiva, enfatizada su vez por el uso del blanco y el negro en estos créditos iniciales. La relación obrero-campesino anunciada gráficamente en estos créditos se refleja y redobla en la relación entre las dos voces operísticas de la cantata: entre el dúo marxista obrero-campesino y el dueto operístico tenor-bajo existe una asombrosa coincidencia. Y esta relación otorga a los sujetos *obrero* y *campesino*, antes de que aparezcan en la película como personajes, una resonancia lírica que agita el imaginario marxista estándar. Es una armonía radical que dinamita reparticiones sociológicas entre arte y clase social, entre música religiosa y sujetos de emancipación.

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

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

1. Al debate crítico en torno al concepto de *nombre* han contribuido entre otros Louis Althusser, Michel Foucault, Jacques Derrida, Alain Badiou, Sylvain Lazarus, Jacques Rancière, Judith Butler. [↑](#footnote-ref-1)
2. Nicole Brenez, ‘T.W. Adorno, Cinema in Spite of Itself –but Cinema All the Same’, Cultural Studies Review, No. 1, Vol. 13, 2007, p.84. [↑](#footnote-ref-2)
3. *La muerte de Empédocles* solo utiliza parcialmente el título original. El título completo del film es *La muerte de* *Empédocles o cuando el verdor de la tierra de nuevo para vosotros resplandecerá.*  [↑](#footnote-ref-3)
4. Ver T. W. Adorno, ‘Titles, Paraphrases of Lessing’, ‘A Title’, ‘Unrat and Angel’ en *Notes to Literature*, Volume Two, Columbia University Press, New York 1994. [↑](#footnote-ref-4)
5. Ibid., p.4, 6. [↑](#footnote-ref-5)
6. Jean-Marie Straub, Danièle Huillet y Jean-Louis Raymond,*Rencontres avec Jean-Marie Straub et Danièle Huillet*, Beaux-arts de Paris les éditions, Paris 2008, p.13. Mi traducción. [↑](#footnote-ref-6)
7. Ibid., p.87. [↑](#footnote-ref-7)
8. Ibid., p.22. [↑](#footnote-ref-8)
9. Roland Barthes, ‘Sagesse de l'Art’, *L'Obvie et l'Obtus, Essais Critiques III*, Editions du Seuil, Paris 1982, p.170. Mi traducción. [↑](#footnote-ref-9)
10. Ibid. [↑](#footnote-ref-10)
11. Ibid. p.169.  [↑](#footnote-ref-11)
12. Ibid. p.170.  [↑](#footnote-ref-12)
13. Un ejemplo es el trabajo de Antonio Negri que se distancia de conceptos como ‘obrero’ o ‘pueblo’ en favor del concepto de ‘multitud’. Ver Antonio Negri y Michael Hardt, *Multitude*, Penguin, London, 2004. [↑](#footnote-ref-13)
14. Ver los comentarios acerca de estas dos tendencias que hace Jacques Rancière en Lafosse, Philippe (ed.), *L'Etrange Cas de Madame Huillet et Monsieur Straub*, Editions Ombres, Toulouse, 2007, p.142. Por otro lado, Jean-François Chevrier ha añadido un tercer nombre a la rica constelación en la que opera el trabajo de Straub y Huillet, se trata de Stéphane Mallarmé. En efecto Chevrier incluyó el corto *Toda revolución es una tirada de dados* (1977) en la exposición *Arte y utopía - la acción restringida* (Macba, 2004) – muestra que revisaba el arte del siglo veinte a partir de la poética mallarmeana. Pensar conjuntamente la relación imagen/palabra en el trabajo de Mallarmé y en el de Straub y Huillet abre una sugestiva línea de investigación para continuar verificando los poderes de este cine. [↑](#footnote-ref-14)
15. Ver Ursula Böser, *The Art Of Seeing, The Art Of Listening, The Politics of Representation in the Work of Jean-Marie Straub and Danièle Huillet*, Peter Lang, Frankfurt 2004, p.116. [↑](#footnote-ref-15)
16. Ibid. [↑](#footnote-ref-16)
17. Ibid. p.117. [↑](#footnote-ref-17)
18. Ver por ejemplo los textos de Alain Badiou críticos con el cine de izquierdas en su libro *Cinéma,* Nova Editions, Paris, 2010. [↑](#footnote-ref-18)
19. Ibid., p.116. [↑](#footnote-ref-19)
20. Ver Jean-Marie Straub, Danièle Huillet and Elio Vittorini, *Ouvriers, Paysans*, Editions Ombres, Toulouse 2001, p.174. [↑](#footnote-ref-20)
21. *Obreros, Campesinos* se centra en cuatro capítulos de la novela *Mujeres de Mesina* (XLIV, XLV, XLVI y XLVII). [↑](#footnote-ref-21)
22. Straub y Huillet han hecho tres versiones de *Obreros, Campesinos*. Hay mínimas diferencias entre estas versiones (en la luz, en la posición de los actores), en una de estas versiones no hay estrella roja en el fotograma del título. Ver Giulio Bursi, “*Ouvriers, Paysans*et la Pratique des Différentes Editions dans le Cinéma de Straub-Huillet”, *Cinéma & Cie*, Vol. IX, No. 13, 2009, pp.51-60. [↑](#footnote-ref-22)
23. El arranque de *Comunistas* parece, pero solo parece, ofrecer una sonoridad marxista clásica. En efecto la película arranca al compás del himno de la República Democrática Alemana, *Resucitado de entre las Ruinas*, con letra de Johannes R. Becher y música de Hanns Eisler. [↑](#footnote-ref-23)