



Danièle Huillet · Jean-Marie Straub, cineastas

Dirección de Pedro Costa (2001)

Por Manuel Asín

En el cuarto de Danièle

La película de Pedro Costa sobre Danièle Huillet y Jean-Marie Straub para la serie *Cine, de nuestro tiempo* partió de una reducción arriesgada y poco natural, casi bressoniana: se decidió ceñir el retrato de los cineastas al trabajo que en ese momento tenían entre manos, es decir, a algo tan discreto como el montaje de una tercera versión de su película *Sicilia!* La decisión de Costa era arriesgada, no sólo porque supusiera atender a un tema limitado y poco espectacular, sino porque le obligaba a ir a contrapelo de al menos dos ideas sobre el trabajo de estos cineastas, tan extendidas como discutibles: por un lado, la idea de que no es el montaje sino el rodaje el momento privilegiado en sus películas; y, por otro, la idea de que en ellas la contribución de Danièle Huillet es menos decisiva que la de Straub. En ambos casos, escoger el montaje era situarse al margen de esas ideas.

Películas anteriores y posteriores a la de Pedro Costa documentan el trabajo de los Straub, mostrando el rodaje o momentos relacionados con él, como los ensayos con los actores: *Jean-Marie Straub und Danièle Huillet bei der Arbeit an einem Film* (Harun Farocki, 1983), *Sicilia!... Si gira* (Jean-Charles Fitoussi, 2001), el vídeo de Jean-Paul Toraille sobre el rodaje de *La muerte de Empédocles* (1986). La elección estaba justificada y valía para quienes querían colocar su cámara apuntando al centro del “método” straubiano: los ensayos minuciosos y la dirección de hasta la última inflexión verbal de los diálogos; el registro de sonido directo y sólo directo durante las tomas; el rodaje de cada escena desde una única posición de cámara, variando los objetivos para dar el valor de cada plano... Eran rasgos de un método, insólito en su rigor, que se había considerado valioso describir. Al lado de todo esto, escoger el montaje era elegir el material más áspero y silencioso, el menos directamente vinculado a la apariencia de las películas, el de menos brillo. ¿Por qué escogerlo, pues?

Las razones para esta elección hay que buscarlas, en mi opinión, tanto en el modo de trabajar de Costa como en el modo de trabajar de Straub y Huillet. No se trataría sólo de decidir si el montaje es importante o no en las películas de Straub y Huillet, sino también de saber qué es lo que encontró Costa en la sala de montaje de los Straub para querer encerrarse en ella.

La anterior película de Costa es *No quarto da Vanda* (2000). Esta película llegó después de tres largometrajes más o menos logrados, pero realizados todos ellos dentro de las pautas del cine independiente “de calidad”. *Vanda* significó la renuncia a todo lo anterior para empezar a trabajar en soledad, sin apenas apoyo técnico ni financiero, pues contó sólo con una pequeña cámara MiniDV y a veces ni siquiera con alguien que sostuviera el micro por lo cual pasó largos períodos de tiempo en los lugares donde se quería grabar y registrando muchas más horas de cinta de lo habitual.

Haber realizado el retrato de los Straub al asistir a uno de sus rodajes hubiera supuesto para Costa volver a rodearse de un equipo de cine. No habría sido el suyo propio, pero el resultado habría sido el mismo porque le habría obligado a tomar cierta distancia. Creo que, al encerrarse en la sala de montaje, Costa salta por encima de lo que recomendaban las convenciones para buscar un terreno común, un reducto compartido con sus modelos que le devuelva, como un espejo, su propia imagen.

Es importante decir que este terreno común no estaba dado de partida y que por eso resulta vano insistir, como a veces se hace, en que Costa es un *straubiano* y en que su película es esencialmente afín al cine de Straub. Pese a tener puntos en común, las películas de Straub responden a una planificación ajena al modo de trabajar de Costa. En la película de Costa hay manipulaciones y “atrevimientos” que Straub y Huillet nunca se habrían permitido, especialmente en lo que se refiere al sonido. Hay, por ejemplo, un largo plano en el que la penumbra y el contraluz convierte a las figuras en siluetas gesticulantes, de modo que la falta de referente visual se aprovecha para superponer un largo diálogo que parece sincrónico a la imagen pero que no lo es. Lo maravilloso es que deformaciones como ésta no actúan nunca *contra* el cine de los Straub, como un modo de poner en evidencia o ironizar sobre una exigencia con la que no se está de acuerdo (las películas de Costa son, por lo menos, igual de exigentes), sino que ese mismo no estar de acuerdo, ese “hacer de otro modo” se convierte en una forma auténtica de compromiso, de homenaje contrario a la cita y al remedo. (La actitud de Costa se ve apoyada, además, por un par de hechos: por un lado, Straub y Huillet nunca han ocultado su admiración por cineastas que hacen lo contrario de ellos, sobre todo en lo relativo al sonido, como Otar Iosseliani o Jacques Tati; por otro, fue quizá precisamente ver trabajar a Costa lo que les decidió a realizar su primera película en vídeo, en 2006, el cinétract *Europa 2005-27 octobre*).

Escoger el montaje era, por tanto, escoger el material más difícil, el aparentemente menos ventajoso. Una decisión, además, que implicaba una apuesta y un riesgo: el de dejar demasiadas cosas fuera al dirigir la cámara hacia uno mismo, hacia dentro, contra los reclamos de afuera. “Me gusta filmar en interiores”, ha advertido Costa en repetidas ocasiones. Se trataba pues de encerrarse, de confiar en que de algún modo se encontraría la salida, aunque eso supusiera tener que sentarse a esperar el acontecimiento más imperceptible: esperar, por ejemplo, cuatro semanas hasta ver por primera vez la puerta de la sala de montaje. Fue el propio Costa quien explicó que durante el rodaje tardó ese tiempo en “ver” la puerta por la que entraba y salía Jean-Marie, las posibilidades de esa puerta (la puerta se convertiría casi en el eje único de la película, de modo que el primer material grabado no pudo ser directamente aprovechado). Es el reconocimiento de que ciertas cosas sólo se revelan en una situación de contemplación e intimidad, lo que lleva al cineasta a encerrarse, a *no querer salir* de la sala de montaje de los Straub, y a esperar una aparición cotidiana, como si de la habitación de Athanasius Pernath en *El Golem* se tratase.

Ahora bien, si de lo que se trataba era de hacer el retrato de Danièle Huillet y Jean-Marie Straub, la sala de montaje era además el único lugar donde se daba la inversión de papeles necesaria para entender los vínculos puestos en juego por el modo de trabajar de la pareja. Esto es algo que las otras películas sobre los cineastas no han logrado mostrar. La película de Farocki, por ejemplo, aunque interesante en muchos aspectos, no puede evitar, al estar centrada en el trabajo con los actores, dar la imagen un tanto confusa de que el papel de Danièle Huillet se limitaba a hacer falsas claquetas en los ensayos y claquetas auténticas en el rodaje.

La sala de montaje es el lugar donde Danièle Huillet tiene la última palabra. Un territorio defendido celosamente contra todo, incluso contra Straub (durante la película vemos a Danièle siempre de espaldas o, como mucho, de perfil). Por otra parte, allí es donde más trabajo le toca (como es sabido, los cineastas se repartían escrupulosamente las tareas, de modo que Straub era quien se ocupaba invariablemente del guión, de dirigir a los actores y de supervisar la cámara, mientras que Huillet lo hacía de la escenografía, del sonido y de realizar el montaje). La laboriosidad incansable de Huillet contrasta en la sala de montaje con la desocupación alegre de Straub. Mientras ella, siempre fija en la mesa de montaje, agarra, mueve, corta la película... él no para de dar vueltas, de entrar y salir de la habitación con las manos en los bolsillos, canturreando, contando batallas, fumando su puro.

Quizá para Costa la sala de montaje no fuera en el fondo otra cosa que *el cuarto de Danièle*. Basta fijarse un poco, y entonces veremos que en la habitación, donde los cineastas llevan a cabo su trabajo, no sólo resuenan las imágenes y sonidos de *Sicilia!* (y lo hacen en sentido figurado y también literal —los resplandores y las sombras reflejados en las paredes, los ecos—) sino que del mismo modo resuenan las imágenes y los sonidos de *No quarto da Vanda*. “Vete a toser a otra parte si tienes que toser, que me zumban los oídos”, le dice Danièle a Straub. Y entonces no es a Danièle a quien nos parece oír, ni tampoco a Straub, que en efecto sale tosiendo al pasillo, sino sobre todo a Vanda, que parece querer decirnos algo desde la habitación de otra película, desde el cuarto de al lado, interrumpida como siempre a cada momento por su propia tos.

Una última imagen. En el plano final, cuando Jean-Marie se queda solo a las puertas de la sala donde se proyecta el trabajo acabado, nos damos cuenta de que todo el tiempo hemos visto a Danièle quedarse más o menos sola (intermitentemente, al ritmo de las idas y venidas de Straub tras la puerta de la sala de montaje) pero nunca a él. Incluso cuando un primer plano aislaba a Straub no podía decirse que se quedara solo, puesto que los incesantes ruidos de Danièle manipulando la cinta indicaban que ella se encontraba cerca, aunque no la viéramos. Ahora han salido del cuarto de montaje y por primera vez sucede algo distinto. Danièle desaparece subiendo unos peldaños, seguramente para saber cómo van las cosas en la cabina de proyección. No la veremos volver. Hay que decir que este es un plano necesario para la estructura del conjunto, una especie de resolución, pero que ni siquiera así se explica del todo su intensidad. Mucho antes de que el desgraciado final de Danièle Huillet lo cargara de un sentido suplementario (la cineasta falleció en 2006), contaba ya, como toda la película por otra parte, con una inusitada carga funeral.

Jean-Marie, solo por primera vez, se sienta en la escalera a esperar que acabe el pase y a dirigir con su mechero una orquesta invisible.