

ISSN:2773-7322

PRELIMINAR

cuadernos de trabajo

N.º7

DEVENIRES DE LA MEMORIA
digitalidad expandida

 Universidad
de las Artes

 ILIA Instituto
Latinoamericano
de Investigación
en Artes

MAYO 2022 - Colección Estudiantes



Rector: William Herrera
Vicerrector Académico: Bradley Hilgert
Vicerrectora de Investigación y Posgrado: Olga del Pilar López



Instituto Latinoamericano de Investigación en Artes - ILIA
Preliminar Estudiantes Colección N.º 7, abril de 2022

Director: Pablo Cardoso
Coordinador de Preliminar: Mario Maquilón
Editoras: Nicole Maila, Brenda Guajala y Jennifer Flores
preliminar.ilia@uartes.edu.ec
<http://www.uartes.edu.ec/sitio/preliminar/>

Imagen de la portada:
María Mercedes Salgado y Malena Guevara

ISSN: 2773-7322



Director: José Miguel Cabrera Kozisek
Diseño y maquetación: José Ignacio Quintana Jiménez
Corrección de textos: Silvia Daniela Zeballos Manosalvas

MZ14, Av. 9 de Octubre y Panamá
Guayaquil, Ecuador
editorial@uartes.edu.ec



LA PROSA DE STRAUB-HUILLET¹

THE PROSE OF STRAUB-HUILLET

Cómo citar:
Avecilla, Gabriel. "La
prosa de Straub-
Huillet". En *Preliminar:
cuadernos de trabajo*.
N.º 7 (2022): 34-38.

Gabriel Alfonso Avecilla Camargo*

Universidad de las Artes

Escuela de Cine

Guayaquil, Ecuador.

gabriel.avecilla27@gmail.com

Resumen:

Este ensayo parte de las concepciones del cine durante la ebullición de la Nouvelle Vague; estrictamente con el texto *Caméra-Stylo* de Alexandre Astruc (1923-2016) y su respectiva analogía: «El autor escribe con su cámara de la misma manera que el escritor escribe con una estilográfica» (1948). Sin inclinaciones al «cine de autor» o ahondamientos en la práctica estética del cine francés de los años 50, pretendo una analítica de la escritura y su (re)estructuración semiótica, basándome en la pertinencia comparativa del cine como expresión del lenguaje, impulsado por algunos escritos de Roland Barthes como *El grado cero de la escritura* (1953), en la filmografía de la pareja cineasta francesa: Danièle Huillet y Jean-Marie Straub.

Palabras clave: cine, lenguaje, Straub-Huillet, semiótica, Roland Barthes

Abstract:

This essay starts from the conceptions of cinema during the upheaval of the Nouvelle Vague; strictly with the text *Caméra-Stylo* by Alexandre Astruc (1923-2016) and its respective analogy: "The author writes with his camera in the same way that the writer writes with a fountain pen" (1948). Without inclinations towards "auteur cinema" or delving into the aesthetic practice of French cinema of the 50s, I pretend an analytic of writing and its semiotic (re)structuring is intended, based on the comparative relevance of cinema as an expression of language, driven for some writings by Roland Barthes such as *The Zero Degree of Writing* (1953), in the filmography of the French filmmaker couple: Danièle Huillet and Jean-Marie Straub.

Keywords: cinema, language, Straub-Huillet, semiotics, Roland Barthes

Recibido:

19 de julio de 2021

Aceptado:

9 de enero de 2022

¹ Este trabajo fue desarrollado en la materia Teoría del Cine I.

Cuerpo del texto:

*Cada día, cada minuto, aprendemos nuevas palabras,
vuestras palabras, hermosas palabras,
solamente para nosotros, a nuestra medida
como un pijama de seda fina.
Hubiéramos querido regalaros cien mil películas
y un ramo de flores a cuatro duros.
Pero antes de nada nos tomamos un chupito
de ponche y nos acordamos de vosotros².*

La pareja Straub-Huillet empieza su firma filmográfica a partir de La crónica de Anna Magdalena Bach (1968). Si bien ya habían trabajado juntos, los puestos laborales (dirección por parte de Straub y asistente de dirección por parte de Huillet) separaban la autoría de Huillet de los dos primeros filmes de Straub. Aun así, desde *Machorka-Muff* (1963), las abolladuras del lenguaje cinematográfico convencional eran inminentes y certeros; es de esta complejidad filmica que se nutre y enriquece la escritura Straub-Huillet en la extensión de su filmografía. Influenciados por las conceptualizaciones disruptivas de su vecindario —Truffaut (1932-1984), Godard (1930-Hasta la actualidad), Rivette (1928-2016), Bresson (1901-1999)—, el dúo de cineastas consiguió una particularidad exponencial de estos conceptos en sus filmes: desde el aforismo de Bresson y sus modelos³ hasta la imagen abstracta de Godard. Su verberación constante por una semiótica inasible edificó

Este ensayo
parte de las
concepciones del
cine durante la
ebullición de la
Nouvelle Vague;
estrictamente
con el texto
Caméra-Stylo de
Alexandre Astruc
(1923-2016) y
su respectiva
analogía: «El
autor escribe con
su cámara de la
misma manera
que el escritor
escribe con una
estilográfica»
(1948).

una inaccesibilidad a la posibilidad de un corolario; su cine era reactivo y revolucionario. Ahora bien, de la complejidad de este lenguaje cinematográfico se articula una oración breve empero cataclísmica, expresada por Roland Barthes en *El grado cero de la escritura*. «el lenguaje no es inocente».

En *El grado cero de la escritura* (1953), *El placer del texto y lección inaugural* (1973), *Elementos de la semiología* (1971) y *La muerte del autor* (1968)⁴, Barthes enrolla una excavación y reconstrucción constante de las concepciones malformadas de la lingüística y su descuido semiótico. Propone un pasaje analítico a los dispositivos pertenecientes al escritor: lengua, estilo y escritura (que se pueden atribuir al escritor cinematográfico); la virtud de lo ininteligible y la problemática de lo inteligible; y la obra escrita como un signo complejo. La crítica de Barthes esmera la restitución del valor de la escritura como un signo violento caracterizado por su posición política como el entorno sociológico que lo limita. En esta importancia Barthes escribe:

La escritura es precisamente ese compromiso entre una libertad y un recuerdo, es esa libertad recordante que sólo es libertad en el gesto de elección, no ya en su duración. (...) Una obstinada remanencia, que llega de todas las escrituras precedentes y del pasado mismo de mi propia escritura, cubre la voz presente de mis palabras. Toda huella escrita se precipita como un elemento químico, primero transparente, inocente y neutro, en el que la simple duración hace aparecer poco a poco un pasado en suspensión, una criptografía cada vez más densa.⁵

² Carta del director de cine portugués Pedro Costa a Jean-Marie Straub y Danièle Huillet, publicada en *Libération* el 18 de octubre de 2006 tras el fallecimiento de Huillet.

³ Robert Bresson en *Notas de un cinematógrafo*, 10.

⁴ Se limita la mención de estos títulos por ser los que intervendrán en el ensayo.

⁵ Roland Barthes en *El grado cero de la escritura*, 13.

Este enunciado reafirma la posición comprometida de la escritura como signo, en donde su importancia se manifiesta en la interminable interpretativa del texto, en este caso, del filme. Barthes atribuye una virtud hacia una escritura incomprensible: la misma escritura que define la filmografía Straub-Huillet. Esta filmografía condensa su carácter ininteligible por medio del uso exacerbado de los dispositivos de un escritor. Pues, la lengua, que Barthes la define como la construcción sociológica referente a la época —como aquella *episteme* que explicaba Foucault⁶— tiene una relevancia peculiar al encontrarse en el proceso de la decadencia de la modernidad. La lengua identificable en la cinematografía Straub-Huillet es la contextualización que ordena y complementa su lenguaje: las protestas estudiantiles de 1960, la guerra de Argelia (1954-1962), fallidos golpes de Estado, la decadencia económica, etc.; una construcción gramatical-histórica. La institucionalidad de la lengua «es un corpus de prescripciones y hábitos común a todos los escritores de una época» según Barthes; por lo tanto, su individualización no engloba la práctica del escritor⁷, simplemente propicia un espacio consensado y compartido dependiente a la temporalidad que la humanidad construye y que atisba una posible 'área de acción'. Este espacio como objeto social es vislumbrado en *No reconciliados* (1965), *Machorka-Muff* (1963), *Relaciones de clases* (1984), *Lecciones de historia* (1972), etc. Sin embargo, la opacidad de estos escenarios se desprende del estilo. Más allá de su comprensión como sello distintivo, Barthes caracteriza al estilo del escritor como su construcción

Este enunciado reafirma la posición comprometida de la escritura como signo, en donde su importancia se manifiesta en la interminable interpretativa del texto, en este caso, del filme.

mitológica; un paquete de devenires compactados en una especie de emanación inconsciente que se injertaría en la propiedad biográfica del autor. Según Barthes:

Así, bajo el nombre de estilo, se forma un lenguaje autárquico que se hunde en la mitología personal y secreta del autor, en esa hipofísica de la palabra donde se forma la primera pareja de las palabras y las cosas, donde se instalan de una vez por todas los grandes temas verbales de su existencia. Sea cual fuere su refinamiento, el estilo siempre tiene algo en bruto: es una forma sin objetivo, el producto de un empuje, no de una intención, es como la dimensión vertical y solitaria del pensamiento.⁸

De modo que el estilo es un tranvía alimentándose de mitologías en rieles dirigidos a ninguna parte. Los rieles Straub-Huillet proponen una fuente de retroalimentación paralela por el hecho de ser una autoría dual, mas no dicotómica. Este paralelismo (por no hablar del *aemulatio*⁹) puede enriquecer como perjudicar un tranvía llamado escritura; pues su potencialidad dependerá de las diferencias mitológicas que expulsarán para una concatenación estable o las semejanzas mitológicas que fortificarán para la reencarnación en un ser completamente homolateral. Este *feedback* estilístico de Straub-Huillet ofrece una proliferación del lenguaje. Sin embargo, como bien se ha establecido la analogía de un tranvía sin dirección, esta ausencia de objetivo del estilo y la falta de compromiso de la lengua propone un intersticio dándole cabida a la escritura. La escritura es la parte fundamental para el autor; es la conjunción del torbellino creativo

6 Michel Foucault hace referencia a una *episteme*, que indica la estructura por excelencia que define una época completa. Establece tres épocas con su respectiva *episteme* (Renacentista-semejanza, Clásica-representación, Moderna-temporalidad), que estudia y esclarece en *Las palabras y las cosas*.

7 En este ensayo se referirá al escritor literario a la vez que el escritor cinematográfico, partiendo de la propuesta analógica hecha por Alexandre Astruc en su texto *Caméra-Style*.

8 *El grado cero de la escritura*, 10.

9 Característica de la *episteme* renacentista que propone un sentido de gemelidad natural o de duplicidad donde enuncia que: «las cosas pueden imitarse de un lado a otro del universo sin encadenamiento ni proximidad».

de secretismos y sincretismos del escritor con el espejismo de naturaleza que emana la sociedad. Es decir, solo a través de la escritura el autor puede establecer su identidad formal, que después germinará en lo que propiamente Barthes menciona como un signo total. La escritura expone el compromiso y objetivo que la lengua y el estilo carecían; se compromete a configurar o adicionar la 'Historia del otro' a través de un 'acto de solidaridad histórica' como objetivo¹⁰: «La forma captada en su intención humana y unida así a las grandes crisis de la Historia»¹¹. Innegablemente, la filmografía Straub-Huillet expresa una escritura altamente interpretativa (desde lo político a lo crítico) en una variedad esférica (luz, palabras, escenografía, montaje, ritmo). Como se ha dicho con anterioridad, la lengua pendenciera y la complejidad del estilo de los Straub-Huillet ofrecen una escritura de profundidad semiótica a partir de una deconstrucción de signos de otras obras. Con Heinrich Böll, por ejemplo; desde la capacidad interpretativa de *Billar a las nueve y media* (1959), el filme *No reconciliados* no toma directamente la expresión o finalidad de la obra de Böll, sino su semiótica. Las interpretaciones de *No reconciliados*, que dependerán de la construcción del lenguaje de cada lector, son las interpretaciones de otra escritura. Y así se produce un encadenamiento de construcción histórica. Sin embargo, Straub-Huillet tienen una independencia abstractamente llamativa, pues su escritura consta de una poética de eslabones: continua, pero separada, como una prosa de Saramago. Cada eslabón es un plano que condensa su propia escritura e interpretación, y la adhesión de planos no complementa al primero o al que precede, simplemente extiende su duración y su manejo semiótico. Jacques Rancière (1940) expresó lo siguiente acerca de esta escritura:

...solo a través de la escritura el autor puede establecer su identidad formal, que después germinará en lo que propiamente Barthes menciona como un signo total.

Los Straub-Huillet¹², por su parte, han radicalizado este desplazamiento al substituir el encadenamiento narrativo por esta selección de momentos sensibles privilegiados que hablan por sí solos o que deben mostrar directamente la fuerza sensible de eso de lo que se habla. De esta manera, han opuesto claramente una poética de la encarnación a una poética de la ficción.¹³

De esta manera, la ilegibilidad del cine Straub-Huillet se acentúa. Y según Barthes, es esta ilegibilidad lo que propicia una mayor virtud a la escritura. La razón de su virtuosismo simultáneo a su ininteligibilidad es producto de las variantes interpretativas, y de cómo la obra producida se desprende de los autores. Existe cierta complejidad en explicar o elaborar la sinopsis de un filme Straub-Huillet, y es esa ausencia de contenido esclarecido lo que permite una libertad interpretativa que Barthes llamaría: la muerte del autor y su consecuencia inmediata: el nacimiento del lector. Carente de preámbulos o explicaciones propias de los autores, los Straub-Huillet están condenando su intervención en el filme; no ofrecen atisbos más que su referencia literaria —que después de todo, escapa de la prioridad y deja un filme como Lecciones de historia con una variedad de interpretaciones para quienes leyeron *Amerika* de Kafka (1927) como para quienes solo espectaron la película—. Una vez creada/escrita/filmada la obra, se separan en completitud de lo que una vez estaba esparcido en los márgenes de su entendimiento y, ahora, está a la disposición del lector y su capacidad interpretativa del enorme signo que en esta ocasión es el filme. Incluso, su falta de estructura mecánica narrativa exige una

¹⁰ *El grado cero de la escritura*, 12.

¹¹ *El grado cero de la escritura*, 12.

¹² En el texto original de Rancière, solo escribe «Straub», más es precisa la corrección «Straub-Huillet» pues cada nombre por individual consta de su propia identidad plausible.

¹³ Jacques Rancière en *Jean-Marie Straub y Danièle Huillet: Hacer la revolución es volver a colocar en su sitio cosas muy antiguas pero olvidadas*, 78.

intervención comprensiva —similar a lo que desarrollaría Tarkovski con el espectador y su intervención complementaria en la obra: «el respeto mutuo entre artista y receptor»¹⁴—, pues la existencia de una escritura ilegible presenta óbices para su difusión. Sin duda, un escenario imaginable en las difusiones actuales puede ser la extinción de las escrituras semióticas totales y complejas. El lector/espectador, en sumisión con las jerarquías sociales y los hábitos impuestos, se condiciona a lo que Barthes referiría como una *lectura fascista*¹⁵: una lectura contundente en una expresividad única e inequívoca. Es decir, una escritura que no tiene espacio para las disrupciones, negaciones o aseveraciones; es un texto que impone un discurso.

No obstante, la vehemencia por la eternidad de estas escrituras filmicas ininteligibles (Straub-Huillet, Jacques Rivette, Chantal Akerman), por las escrituras narrativas barrocas (Glauber Rocha, Fernando Solanas), o por las poéticas heterotópicas (Konstantin Lopushansky, Andréi Tarkovski) no son solo desiderativas. Si bien no son los mismos tópicos (y esto demanda la temporalidad más que el capricho) hay nuevas escrituras que influyen y proponen variantes propias para un camino a la interpretación en favoritismo al lector: Alice Rohrwacher (1981) y su realismo mágico, Pedro Costa (1958) y su experimentalismo político, Kirsten Johnson (1965) y Laura Poitras (1964) con su documentalismo sociológico, etc.; impidiendo así el dominio integral de un lenguaje expedito y programático. Straub-Huillet produjeron una filmografía inimitable e inagotablemente permisiva a la interpretación; como en la literatura de Mallarmé, que conquistó la separación de la escritura y el autor, pues, «es el lenguaje, y no el autor, el que habla»¹⁶. Quizá por la dedicación de

El lector/
espectador, en
sumisión con
las jerarquías
sociales y
los hábitos
impuestos, se
condiciona a
lo que Barthes
referiría como
una lectura
fascista.

Mallarmé y su búsqueda por hacer que el lenguaje sea quien ocupe su escritura y no él como autor, es que Straub-Huillet decidió, con un texto sumamente interpretativo de Mallarmé: *Una tirada de dados jamás abolirá el azar* (1897), hacer su propia interpretación: *Toda la revolución es una tirada de dados* (1977), que pueda bifurcarse en miles de interpretaciones más. La prosa de la interminable interpretación.

Referencias bibliográficas:

- Astruc, Alexander. «Caméra-Stylo», *L'Écran Français*, marzo 1948.
- Barthes, Roland. «¿Qué es la escritura?». En *El grado cero de la escritura*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 1997.
- *La muerte del autor*. 1968. Disponible en: <https://teorialiteraria2009.files.wordpress.com/2009/06/barthes-la-muerte-del-autor.pdf>
- *El placer del texto y lección inaugural*. 1982. Disponible en: <http://ceiphistorica.com/wp-content/uploads/2016/01/rbplac.pdf>
- Rancière, Jacques. «La palabra sensible: a propósito de obreros y campesinos» en *Jean-Marie Straub y Danièle Huillet: Hacer la revolución es volver a colocar en su sitio cosas muy antiguas pero olvidadas*. Ed. por González, Chema y Asín, Manuel. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2

¹⁴ Andréi Tarkovski en *Esculpir en el tiempo*, 39.

¹⁵ Roland Barthes en *El placer del texto y lección inaugural*, 56.

¹⁶ Roland Barthes en *La muerte del autor*, 2.