A la altura del ojo humano

Del cine de Howard Hawks al de Danièle Huillet y Jean-Marie Straub

Uryen Blánquez Gálvez

Tutor: Gonzalo de Lucas

Curs 2023/2024

Treballs de recerca dels programes de postgrau del Departament de Comunicació

Departament de Comunicació

Universitat Pompeu Fabra

Resumen

En *Imágenes que resisten*, Andrea Soto Calderón propone una *genealogía por la imagen* como método crítico. Partiendo de dicha propuesta, se establecerá en esta investigación un acercamiento en dos partes entre el cine de Howard Hawks y el de Danièle Huillet y Jean-Marie Straub. La primera desarrolla relaciones a nivel conceptual a partir de nociones como las de *resistencia* o *desfiguración*, empleadas por Serge Daney y Jacques Rancière respectivamente, mientras que la segunda hace emerger resonancias entre cuatro parejas de películas.

Palabras clave

Genealogía, resistencia, acercamiento, comparación, desfiguración, resonancia, Howard Hawks, Danièle Huillet, Jean-Marie Straub.

Índice

Introducción ... 1
Objetivo, hipótesis y metodología ... 1
Primera parte ... 5
I. Sobre las raíces clásicas en el cine de Huillet y Straub ... 6
II. La idea, la materia y la forma ... 13
III. Hawks y Huillet-Straub desde la recepción ... 20
Segunda parte ... 26
I. Dramas generacionales (*Red River*/*Nicht versöhnt*) ... 27
II. Musicales (*A Song is Born/Chronik der Anna Magdalena Bach*) ... 34
III. Comédies policières (*The Big Sleep*/*Othon*) ... 42
IV. Superproducciones (*Land of the Pharaohs*/*Moses und Aron*) ... 51
Conclusiones ... 60
Bibliografía ... 64
Anexo 1: Filmografías parciales ... 68
Películas citadas dirigidas por Howard Hawks ... 68
Películas citadas dirigidas por Huillet y Straub ... 70
Otras películas citadas ... 72
Anexo 2: Ensayo audiovisual ... 73

"Quien procura una relación justa
con la piedra, con el árbol, con el río
es necesariamente llevado,
por el espíritu de verdad que lo anima,
a procurar una relación justa con el hombre."

Arte poética III (Sophia de Mello Breyner Andresen)

A Danièle Huillet y Jean-Marie Straub. Los profesores que nos habría gustado tener.

Introducción

La cita de Sophia de Mello Breyner Andresen con la que se abre este trabajo sirve para atisbar la posibilidad de un encuentro entre dos cineastas muy distintos: Howard Hawks y la pareja formada por Danièle Huillet y Jean-Marie Straub. La búsqueda de la relación justa con aquello que filman guía todo su cine.

La investigación nace de dos encuentros. En primera instancia, el que tuvimos con el cine de Huillet y Straub a través de la película *Les yeux ne veulent pas en tout temps se fermer ou peut-être qu'un jour Rome se permettra de choisir à son tour* (1969)[1]. En segunda instancia, tras ser vapuleados por dicha película, el que tuvimos con unas declaraciones del propio Straub:

> "No se puede adaptar un libro si este libro no nos toca, y una obra no puede tocar a nadie si no la encontramos violentamente en la vida –porque hayamos vivido al menos la mitad de las experiencias que vivió su autor. Si hicimos *Nicht versöhnt*, a partir de Heinrich Böll, es porque pensaba en la cuestión de Argelia. Y *Les Yeux*…, basada en Corneille, no fue hecha solo para contar cómo fue el ascenso al poder del sucesor de Nerón, o porque esta historia nos recordara a *The Big Sleep*, de Hawks, sino porque no había una sola escena en ese texto que no hubiera sido una experiencia personal para mí o para Danièle, en nuestras familias o con personas de la sociedad. Nadie puede hacer cosas que se conviertan en formas y materias audiovisuales si estas cosas no son el fruto de sus propias experiencias."[2]

¿Cómo puede afirmar de una forma tan clara (y a la vez quitándole hierro) la influencia de una película como *The Big Sleep* (1946) sobre *Othon*? Dicho de otra forma, ¿Qué tiene que ver el cine clásico de Hollywood con una película de una pareja de directores franceses, rodada en Italia en 16mm y con actores no profesionales? ¿Qué tienen que ver Raymond Chandler y Pierre Corneille? ¿O Los Ángeles y el Monte Palatino?

Objetivo, hipótesis y metodología

Estaríamos abocados al fracaso si tuviéramos que buscar respuestas a estas preguntas en términos de analogías. Si según Straub, sus películas comparten ciertas ideas con las de Hawks, el objetivo de esta investigación será, más bien, determinar qué métodos

[1] Título original de la película. De ahora en adelante, *Othon* (1969).
[2] Danièle Huillet y Jean-Marie Straub, *Sobre algún cine, algunos cineastas y otros asuntos,* Revista Lumière. https://elumiere.net/exclusivo_web/internacional_straub/textos/straub_lisboa.php

comparativos pueden ser válidos para analizar esa transmisión de ideas y de formas entre ambos cineastas.

La hipótesis principal es clara: dicha transmisión de ideas y formas existe. Para probarla, será necesario ir más allá de las enigmáticas alusiones que el propio Straub lanza hacia Hawks: habrá que ir de la idea a la forma en un viaje de ida y vuelta. Es importante prestar atención a ambas en conjunto, pues solo así se comprenderá cuan cerca se encuentran estos cineastas. El genio de Hawks y de Huillet y Straub, emerge a través de lo visible en cada escena de sus películas, en cada plano. El genio de Howard Hawks, como dijo Jacques Rivette, se impone al espíritu por la evidencia[3]. Será a partir de esa apelación a lo material y a la dialéctica entre lo visible y lo invisible, que se pondrán en diálogo varias cuestiones.

El texto de Jacques Rivette al que se alude, será de vital importancia a lo largo del trabajo para asentar el acercamiento entre los cineastas, como también lo serán las reflexiones de Huillet y Straub alrededor de la relación idea-materia-forma recogidas por Pedro Costa en *Où gît votre sourire enfoui?* (2001), eslabón contemporáneo clave en la genealogía que se pretende establecer. Un acercamiento genealógico que se planteará a partir de la noción de resistencia que trabaja Andrea Soto Calderón en *Imágenes que resisten. La genealogía como método crítico* y que encontramos aplicada al cine de Huillet y Straub en el texto de Serge Daney *Une morale de la perception.* Así mismo, a propósito de esta fijación en determinar qué ideas comparten ciertas películas de los cineastas, habrá que tener presente las concepciones de Theodor Adorno y Maurice Blanchot sobre el ensayo y sobre la autonomía de la obra de arte. Estas referencias clave se fijarán —junto a otras, como la noción crítica de desfiguración que propone Jacques Rancière en *La Fábula Cinematográfica*—, en la primera parte de la investigación, donde se establecerán relaciones a nivel conceptual entre los cineastas.

En la segunda parte, partiendo de cuatro parejas de películas de ambos, se analizarán propiamente las resonancias que emanan de ellas. Resonancias que también son entendidas como aquello que *resiste* en el cine de Huillet y Straub respecto al cine clásico y que podrían entenderse de forma similar a lo que Rancière señalaba como el "modelo dialéctico" de la primera etapa del cine de Huillet y Straub —de finales de los años 60 a principios de los 70—. Un modelo que "trabajaba el choque entre el texto y la

[3] "L'évidence est la marque du génie de Hawks: *Monkey Business* est un film génial et s'impose à l'esprit par l'évidence" Jacques Rivette en *Genie de Howard Hawks*. Cahiers du Cinéma, nº23.

imagen, entre el pasado y el presente, entre lo popular y lo noble (…)”[4]. Será precisamente con las películas de esa etapa que se establecerán las comparaciones; películas que funcionan por oposiciones, a menudo disponiendo un elemento central contra otro.

En la primera pareja, —*Red River* (1948) y *Nicht versöhnt* (1965)— la resonancia emerge a través de una yuxtaposición temporal (pasado-presente; relevo generacional) mediante las imágenes y el montaje. Dicha yuxtaposición apela al drama familiar, pero también al devenir histórico y político de la nación, ya se trate de Estados Unidos a mitad del siglo diecinueve o de Alemania en el veinte. La segunda pareja — *A song is born* (1948) y *Chronik der Anna Magdalena Bach* (1966)— surge de un aspecto puramente material: la puesta en escena de las películas alrededor de las recurrentes escenas musicales. Como tal, será un capítulo centrado en dicha cuestión y servirá además para subrayar un matiz significativo en el cine de Hawks. Un cine, como señala Straub, en el que se adopta a menudo un punto de vista “a la altura del ojo humano”[5]; condición que, sin duda, fue aplicada por Huillet y Straub más de una vez en sus películas. La tercera pareja — *The Big Sleep* y *Othon*— surge de la asociación que hace el propio Straub y que da origen a toda la investigación. En este capítulo, la resonancia se encuentra en la relación cine-teatro-literatura y en cómo Hawks y Huillet y Straub se relacionan con los materiales de partida y con sus autores —Raymond Chandler y Pierre Corneille, respectivamente—. Con la última pareja —*Land of the pharaohs* (1955) y *Moses und Aron* (1974), enmarcadas ambas en periodos históricos similares—, se pretende analizar cómo ambas películas suponen una cierta fractura dentro del modus operandi de los cineastas y cómo estas diferencias no hacen más que terminar de acercar a ambos.

Es obvio que esta división en parejas hace emerger otra serie de cuestiones. ¿Se encuentra solo en estas películas esa transmisión de formas ‘hawksianas’ en el cine de Huillet-Straub? ¿Podrían encajar otras obras en la investigación? ¿Podrían otros directores clásicos haber influido en el trabajo del dúo francés?

La mayoría de las respuestas se encontrarán trabajadas de forma tangencial en el propio ensayo. Aun así, es necesario remarcar que la investigación no pretende ser conclusiva en ese sentido y que podría estar abierta a futuras ampliaciones. Por el momento, se pretende dar unos primeros pasos hacia la construcción de una genealogía

[4] Philippe Lafosse. *L’étrange cas de madame Huillet et Monsieur Straub*: *Comédie policière avec Danièle Huillet, Jean-Marie Straub et le public.* Ombres/À Propos p.143. Traducción propia
[5] Straub en *Jean-Marie Straub y Danièle Huillet*. *Escritos*. Edición de Manuel Asín. Intermedio. p.76.

‘straubiana’ que “agite lo que se percibía inmóvil, fragmente lo que se pensaba unido y que muestre su heterogeneidad”[6].

Por último, solo queda comentar brevemente que, alentado por el tutor, estas relaciones que se proponen se han trabajado también a lo largo del curso en forma de ensayo audiovisual. El resultado es un vídeo de unos diez minutos que parte de la estructura del trabajo teórico que sigue a continuación para plantear, a su vez, otras vías de aproximación entre el cine de Howard Hawks y Huillet y Straub. La intención es que sirva como complemento al trabajo escrito y que ayude a arrojar luz a las comparativas planteadas.

[6] Michel Foucault. *Nietzsche, la genealogía de la historia*, Pre-Textos, Valencia p.24. Citado en Andrea Soto Calderón. *Imágenes que resisten. La genealogía como método crítico*. La Virreina centre de la imatge. p.21.

Primera parte

I. Sobre las raíces clásicas en el cine de Huillet y Straub

De entre las muchas características del trabajo artístico de Huillet y Straub, una sobresale entre el resto. Dicha característica fue descrita por Philippe Lafosse, en uno de los coloquios en torno a proyecciones en Francia de varias películas de la pareja durante los años 2000-2004. Lafosse habla del cine de Huillet y Straub como un cine que toma posición[7]. El concepto es importante y remite a varias cuestiones: posición de los actores, posición de los cuerpos, posición de la cámara. En ello se basa todo el trabajo antes, durante y después del rodaje en sus películas.

Huillet y Straub se posicionan también, en un punto en concreto respecto a la historia del cine. Aquél en el que se situaban de forma más descarnada los cineastas de la *Nouvelle vague* —principalmente, Jean-Luc Godard, François Truffaut, Jacques Rivette, Éric Rohmer y Claude Chabrol— que comenzaron escribiendo crítica y acabaron empuñando, como si de una prolongación de la pluma se tratase, una cámara cinematográfica. Huillet y Straub, aun siendo de la misma generación, se diferencian de ellos por una cierta distancia. La que separa París de Metz, concretamente, donde el joven Jean-Marie Straub regentaba un cineclub donde él mismo proyectaba films de Renoir, Mizoguchi o Ford, entre otros[8]. No solo eso, sino que cuando Straub, una vez unido a Danièle Huillet —previo paso por una escuela de cine de la que ambos acabaron siendo expulsados—, comenzaron su andadura en la industria (o, más bien, al margen de ella), lo hicieron afincados en Alemania, en vez de Francia.

En definitiva, la de Huillet y Straub —y también, en cierta manera, la de la *Nouvelle vague*— es una posición en la que se mira de reojo a la tradición. Con un pie en lo clásico y un pie en lo moderno. Jean-Luc Godard establecía en el inicio de *À bout de soufflé* (1960) una citación literal a Humphrey Bogart encarnada por Jean-Paul Belmondo; una literalidad fruto del descaro, de quien reconoce su filiación[9] y la arroja en la cara del espectador. En Huillet y Straub existe también una filiación, a la que, como hemos comentado en la introducción, se refieren sin paliativos y de forma constante.

---

[7] Philippe Lafosse. *L'étrange cas de madame Huillet et Monsieur Straub*: *Comédie policière avec Danièle Huillet, Jean-Marie Straub et le public.* Ombres/À Propos p.23. Traducción propia. Lafosse escribe "prendre position" que puede entenderse, además de como "tomar posición", como "adoptar una postura" o "tomar partido". Lafosse puede estar invocando la publicación de Georges Didi-Huberman, *Quand les images prennent position*, aunque aquí no se trabajará concretamente la noción de toma de posición.

[8] Straub en Asín. *Op. cit.* p.76.

[9] "Cuando Delacroix iba a copiar los cuadros de Tintoretto en Venecia, se consideraba un igual de Tintoretto. Mientras que yo siempre me he considerado como un hijo de Rossellini o de Hawks". Godard en *Pensar entre imágenes.* Edición de Núria Aidelman y Gonzalo de Lucas. p.292.

¿Cómo se trazan esos resquicios en un cine que no deja lugar a la referencia cinéfila, a la nostalgia ni al subrayado?

Quizás no sea descabellado hablar, en el caso de su cine, de una transmutación de las formas clásicas, perceptibles de un modo subterráneo. Harun Farocki realizó a principios de los ochenta un retrato fílmico de la pareja mientras trabajaban en la preparación de su película sobre la *Amerika* (1927) de Kafka, que a la postre acabaría conociéndose como *Klassenverhältnisse* (1984)[10]. En un momento dado, en el que Straub está dando indicaciones al actor protagonista, desvía su discurso para citar un momento de una película clásica que poco tiene que ver —como él mismo admite— con la escena en que está trabajando para su película. No obstante, Straub hace mención al instante de *Rio Bravo* (1959) en que Ricky Nelson está discutiendo con John Wayne antes de asaltar a los forajidos al final de la película. El personaje de Ricky Nelson le comenta al de Wayne que quiere estar en un sitio determinado del tiroteo que está por suceder, para tener una "visión más cercana". Precisamente será eso lo que le comunique Straub a su actor, cuando éste le pregunte acerca de un gesto de acercamiento que tiene que realizar para la escena. "Just get a closer look"[11].

Como es sabido, todas sus películas parten de textos literarios de autores clásicos (ver filmografía anexada), a veces incluso sirviéndose del texto íntegro como base para sus guiones. Hay que tener, sin embargo, mucho cuidado cuando se usa el término adaptación en el cine de Huillet-Straub, ya que en su caso adquiere un significado propio, alejado de cómo podrían entenderse generalmente las adaptaciones de material literario en el cine en general. Etimológicamente, 'ad' significa 'hacia' y aptar viene de 'aptare' que vendría a ser ajustar o adecuar, pero también relacionar o vincular. Es aquí donde resulta más cómodo usar el término con Huillet y Straub. Sus películas, más que adaptar a Corneille o Hölderlin, se encuentran en comunión con Corneille o Hölderlin; sus películas, como propone Alex Pena Morado, "materializan la palabra"[12]. Los autores literarios se hacen presentes a través del propio plano cinematográfico y no a través de la "traducción a la pantalla de un sentido expresado en el texto"[13].

El plano 'straubiano' al que se refiere Serge Daney en *Une morale de la perception*, es un plano que opone resistencia, del que emana vida; que permanece. En la

[10] En España traducida como *Relaciones de clase*.
[11] Ver *Jean-Marie Straub und Danièle Huillet drehen einen Film nach Franz Kafkas "Amerika"* (1983), de Harun Farocki.
[12] Alex Pena Morado. *Filmar las palabras*. p.4
[13] Pena Morado. *Op. cit.* p.2

traducción inglesa del texto de Daney[14], se apunta que los términos de 'lo que permanece', 'lo que resta', 'la traza' provienen de Jacques Derrida, que hace un símil con la ceniza: "Una traza nunca está presente, enteramente presente, por definición. Inscribe en sí misma la referencia a un espectro de algo más"[15] Es muy pertinente esta conexión que realiza Daney a través de Derrida[16], ya no solo para definir el cine de Huillet y Straub respecto a los autores literarios que convocan en su cine, sino para iluminar la relación entre Huillet y Straub y el cine de Howard Hawks. En ese sentido, Daney continúa: "el plano straubiano es el producto de una triple resistencia: textos resistiendo cuerpos, lugares resistiendo textos, cuerpos resistiendo lugares"[17]. Será con esta idea que invoca Daney a través de Derrida, entonces, que se trabajará en un acercamiento crítico entre las películas a partir de la noción de resistencia sobre la que investiga Andrea Soto Calderón en su publicación *Imágenes que resisten. La genalogía como método crítico*. La noción de resistencia sirve a Soto Calderón para establecer un método crítico basado en la genealogía por imágenes. Resistir es "el poder de lo que se sale de sí"[18] y para que "la resistencia sea resistencia, debe seguir siendo una tensión no resuelta"[19], un "mantenerse en una brecha"[20]. El acercamiento que se establecerá entre las películas de Hawks y Huillet-Straub aspira ser un acercamiento genealógico tal y como lo entiende Soto Calderón; una práctica que "interroga las condiciones de apertura de las fibras del tiempo"[21] y que, como señala ella misma,

> por momentos opera como una percusión, "como martillo que tenían los guardas de los trenes en el siglo XIX y con el que rastreaban, a base de pequeños golpecitos, las posibles grietas internas o las bolsas de aire de las ruedas", y en otros, desde un responder vegetativo, siendo "dócil a sus interpretaciones atmosféricas", sensible a los fantasmas y a sus espantos, considerando cuidadosamente lo que da color a la existencia.[22]

---

[14] Serge Daney. A Morals of Perception. (S. Debuysere, Trad.) en *Diagonal Thoughts*. https://www.diagonalthoughts.com/?p=1529

[15] Jacques Derrida. en "Autrui est secre parce qu'il est autre". Entrevista realizada por Antoine Spire recogida en *Le Monde de l'éducation*, 2000.

[16] No fue el único crítico del círculo de Cahiers du cinéma en hacer la conexión entre el cine de Straub y Derrida, como él mismo reconoce. En ese sentido, ver el artículo *La vicariance du pouvoir*, de Jean Narboni. Publicado en Cahiers du Cinéma 224.

[17] Daney. *Op. cit*

[18] Andrea Soto Calderón. *Imágenes que resisten. La genalogía como método crítico*. La virreina centre de la imatge. p.61

[19] Soto Calderón. *Op. cit.* p.61

[20] Soto Calderón. *Op. cit.* p.60

[21] Soto Calderón. *Op. cit.* p.62

[22] Soto Calderón. *Op. cit.* p.62

En ese rastreo de las grietas internas de la historia del cine radica el propio trabajo de investigación. Como se comentaba, más allá de pensar en términos de analogía, o de pensar en una continuidad ideal y canónica (aquella que llevaría, por ejemplo, de Hawks a otro cineasta americano, como John Carpenter[23]), se pensará esa genealogía a través de las potencialidades que las propias imágenes generan al ponerlas lado a lado. Será necesario entonces, a lo largo del ensayo, tener presentes las reflexiones que hace Soto Calderón sobre la propia función genealógica —pese a que no se haga referencia a ellas sistemáticamente—. En ese sentido, ella misma asegura que "la singularidad de las imágenes no pasa solo por lo que contienen, sino por las posibilidades relacionales que generan"[24]. Sigue Soto Calderón: "Lo visible aparece entonces como un lugar de reconfiguración (…), que no niega la imagen, sino que la muestra como un plano de conexión, es decir, una forma de tensión de la visibilidad con puntos de cristalización y aperturas"[25]. Así, aunque en cada pareja establecida en la segunda parte del ensayo las relaciones que emanen sean de naturaleza distinta, todas ellas en conjunto permitirán constituir el acercamiento genealógico que se propone entre Hawks y Huillet y Straub.

Una propuesta similar se encuentra en la tesis de Benoît Turquety *Danièle Huillet, Jean-Marie Straub: Objectivists in film,* que busca filiaciones en la obra de Huillet-Straub y las encuentra fuera del cine: en los poetas americanos de principios de siglo XX pertenecientes al movimiento denominado 'objetivismo'[26] (y, en especial, Paul Zukofsky). La tesis de Turquety empieza citando un texto de Jacques Rivette sobre *Beyond a reasonable doubt* (1954), de Fritz Lang, en el cual Rivette habla de una 'mise en scène' puramente objetiva, en referencia a la parquedad y el rigor con el que se desarrolla la investigación criminal sobre el personaje interpretado por Dana Andrews en dicha película.

Se establece, en la tesis de Turquety, ya desde el principio, una filiación directa entre el cine de Huillet y Straub y el clasicismo cinematográfico. Turquety no establece

---

[23] No hay que olvidar, que una de las películas más famosas de Carpenter (*The Thing*, 1982) es una reelaboración de una producción de Hawks (*The Thing From Another World,* 1951). Además, *Assault on Precinct 13,* 1976) se basa libremente en *Rio Bravo*, sustituyendo los forajidos por una alucinada banda criminal.

[24] Soto Calderón. *Op. cit.* p.105

[25] Soto Calderón. *Op. cit.* p.24

[26] Turquety define el movimiento objetivista de la siguiente manera: "They used quotation abundantly and believed more in rigour, precision, and work than improvisation or automatic writing. They were deeply aware of belonging to a tradition from which they proposed a split while refusing the principle of a tabula rasa". *Danièle Huillet & Jean-Marie straub: Objectivists*, p.12.

ninguna relación en profundidad con Howard Hawks[27], como tampoco lo hacen otros autores que han dedicado un gran trabajo académico a la figura del dúo francés. Tanto Barton Byg, en *Landscapes of resistance*: *the german films of Danièle Huillet and Jean-Marie Straub* como Richard Roud en su libro *Straub* hablan sobre la importancia de varios directores franceses a los que Straub observó de cerca durante la década de los 50, entre ellos Jean Renoir, Robert Bresson, Alexandre Astruc o Jean Grémillon[28]. Tag Gallagher, sin embargo, realiza en su artículo para Senses of Cinema *Lacrimae rerum materialized* continuadas alusiones al cine de John Ford[29]. Por mucho que varios autores difieran en dónde se encuentran las filiaciones clásicas en el cine de Huillet y Straub, una cosa queda clara: dicha filiación existe, como también existe un creciente interés en los últimos años por la figura del dúo francés.

De ello dan fe múltiples publicaciones, recopilatorios y estudios en ciernes, como la publicación del Especial Huillet-Straub, de la revista *Lumière*, el libro recopilatorio del Museo Reina Sofía[30], la traducción al español de los Escritos de Huillet y Straub editados por Manuel Asín o el libro recopilatorio de Serralves, que acompaña la primera retrospectiva integral del dúo tras el fallecimiento de Straub este pasado 2022. Muchas alusiones se han hecho sobre las raíces clásicas y la relación con la tradición cinematográfica en el trabajo de Huillet y Straub, pero poco se ha indagado —o al menos, no de forma exhaustiva— sobre dicha relación, poniendo las películas de unos y otros lado a lado.

Para encontrar textos académicos que relacionen explícitamente a Hawks y a Huillet-Straub hay que remitirse al trabajo de Bill Khron en *Letters from Hollywood: 1977-2017* —no por casualidad, fue una especie de corresponsal en Los Ángeles para *Cahiers du Cinéma*—. Khron admitió haberle preguntado a Straub en 1975 sobre un travelling circular en *Moses und aron* (1974) en forma de homenaje a *Le crime du Monsieur Lange* (1936) de Jean Renoir y *Land of the pharaohs* (1955), de Hawks. Straub rechazó ambas conexiones, aun así, Khron se sintió atraído a la idea de una influencia

[27] De hecho, la única alusión en todo el trabajo al cine de Hawks es en referencia al argumento de *Othon* (tema que se desarrollará en la segunda parte de este trabajo), aunque a nivel formal establece curiosamente una relación entre dicha película y el cine de Nicholas Ray.

[28] Barton Byg. *Landscapes of resistance: The german films of Danièle Huillet and Jean-Marie Straub.* Berkeley: University of California Press. p.10

[29] Tag Gallagher. Lacrimae rerum materialized. En *Senses of cinema*. https://www.sensesofcinema.com/2005/feature-articles/straubs/

[30] Que lleva por título *Hacer la revolución es volver a colocar en su sitio cosas muy antiguas pero olvidadas*, frase atribuida a Charles Péguy que rescataron Huillet y Straub como exergo para el guion de *Chronik der Anna Magdalena Bach* (1966).

‘hawksiana’ en el trabajo de Huillet y Straub, como así lo demuestra su alusión al propio trabajo de su amigo Serge Daney. Volviendo a su texto, *Une morale de la perception*, comenta:

> Cuando se estrenó *Fortini/cani*, Straub había declarado que su película se parecía al cine de Hawks. Esta comparación chocó y no convenció a nadie. Viendo *Dalla nube*... me pregunté si quizás no habría que tomarla en serio. Los dos cineastas tienen algo en común, su humanismo, es decir un desinterés casi total por todo aquello que no sea el cuerpo humano: un cuerpo charlatán y en movimiento (son dos cineastas del reflejo). Un cuerpo viril. Su humanismo descansa también sobre un juego de lenguaje: ¿se trata del hombre (especie animal), del Hombre (esencia humana) o del hombre (lo humano en forma masculina) …?[31]

Tanto Daney como Khron se encuentran en una encrucijada parecida a la que se plantea en este trabajo. Ambos sienten la necesidad de dar sentido a las enigmáticas declaraciones de Straub sobre las similitudes de su cine con el de Hawks. En el caso de Daney, no cita donde se produjeron las declaraciones de Straub sobre *Fortini/Cani* (1976) y, además, él llega a la idea de un posible parentesco con Hawks a través de *Dalla nube a la resistenza* (1979), film que, por el momento, no se ha incluido de forma directa en la investigación. Khron en cambio, es víctima de las evasivas de Straub en cuanto a profundizar sobre sus declaraciones sobre Hawks. Esta investigación tratará, pues, de alumbrar ciertas conexiones ya atisbadas en el pasado, pero que, como se comentaba anteriormente, no se han trabajado de forma consciente. Como se ha apuntado también, las comparaciones estarán dispuestas con ciertas películas, pero dicha elección no es en sí misma concluyente.

Como puede verse, las declaraciones del dúo francés citadas hasta el momento son de parte de Straub, hecho que lleva a pensar en otra cuestión sobre la pareja: la repartición del trabajo. Barton Byg escribe sobre la dificultosa tarea que supondría intentar discernir qué hay de Straub y qué hay de Huillet en cada película[32], aunque la pareja sí ha expresado, en alguna ocasión, ciertas preferencias por unas películas u otras. En ese sentido llama la atención cómo la película preferida por Huillet es *Othon*[33] y cómo

[31] Serge Daney. *El plano straubiano*. Traducido al español en *Cahiers du Cinéma España* 2010.
[32] Barton Byg Landscapes of resistance, p.12.
[33] Byg. *Op. cit.*, p.16.

en otro de los coloquios organizados por Lafosse, Huillet realizó una puntualización de gran valor sobre la afinidad de la pareja por el cine de Hawks.

> "—Public: Un jour, je vous ai entendu dire que vous travaillez comme Howard Hawks…
> —Jean-Marie Straub: J'aime bien Hawks…
> —Public: Est-ce que ce sont les comédiens que vous aimez chez Hawks?
> —Jean-Marie Straub: Pas seulement…
> —Danièle Huillet: Un jour, quelqu'un a demandé à John Ford —quand il était déjà vieux— Quel est pour vous le plus grand cinéaste? Et Ford a dit Renoir. L'autre lui a dit Alors Renoir, mais quoi de Renoir? Et Ford a dit Mais tout, tout!"[34]

[34] Lafosse. *Op. cit.,* p.126. A Straub le preguntan por Hawks y, aunque Huillet responda de forma evasiva con la anécdota Renoir-Ford, se sobreentiende que dicha referencia es en alusión al trabajo de Hawks.

II. La idea, la materia y la forma

Una vez establecidos estos apuntes acerca de la relación del dúo francés con la tradición cinematográfica, así como la proximidad que Huillet y Straub sienten hacia Howard Hawks, se tratará de afinar la aproximación entre ambos.

Si se han citado hasta ahora ciertas miradas retrospectivas desde la obra de Huillet y Straub hacia el pasado, se dará, por un segundo, un salto hacia adelante. Así como Lafosse documentó los coloquios con el público, también hay un cineasta contemporáneo que posó su mirada sobre el trabajo del dúo francés. *Oú gît votre sourire enfoui?* (2001), de Pedro Costa, es una película que gira alrededor del montaje de *Sicilia!* (1999), película a su vez realizada a partir de la novela *Conversazione en Sicilia*, de Elio Vittorini. El germen de la idea para *Sicilia!* surgió más de veinte años antes, cuando Huillet y Straub buscaban localizaciones en Italia para rodar *Moses und Aron* y, como cuentan ellos mismos, un fuerte olor a naranjas captó su atención[35]. En aquella época, la sobreproducción de naranjas hacía que se acumularan y muchos campesinos acabaran vertiéndolas al no poder venderlas. *Sicilia!* es la historia de un hombre que regresa a un hogar que ya no es el que conocía. Una breve película alrededor de varios encuentros en la cual, la primera conversación que entabla el protagonista es, precisamente, con un campesino que sufre para vender sus naranjas.

Volviendo a la película de Costa, hay un momento en que Straub, en la sala de montaje, proclama un discurso —con su habitual tono charlatán e intransigente— alrededor de tres conceptos: la idea, la materia y la forma. Dicho discurso abre una ventana al pensamiento estético del dúo francés: para Huillet y Straub, la forma (la película) solo puede emerger tras el conflicto entre la idea (el encuentro con las naranjas vertidas en un campo italiano años atrás, el regreso a la tierra originaria, el reencuentro con la infancia y con la madre) y la materia (el trabajo de localización, los ensayos de los actores, la película en la sala de montaje).

Todo su cine es fruto de esos encuentros. No esperemos la forma antes que la idea, pues juntas harán su aparición, dice Straub justo al principio de la película de Costa. De ello trata *Oú gît votre sourire enfoui?*, cuya configuración también enuncia una búsqueda. La sonrisa escondida a la que hace referencia el título[36] bien podría entenderse, por ejemplo, como la búsqueda del corte de montaje perfecto. Sobre ello se repliegan

[35] Lafosse. *Op. cit.,* p.85.
[36] Que se traduce al español como *¿Dónde yace tu sonrisa escondida?*

constantemente todas las escenas filmadas por Pedro Costa. Una mirada firme —la de Huillet y Straub—, que, volviendo a la cita inicial de Sophia de Mello, busca la relación justa con aquello que filma y entre las imágenes filmadas. Mirada siempre honesta y rigurosa que da como resultado, antes que la mera adaptación de cualquier texto, la creación de un espacio sobre el que disponer a los actores; sobre el que captar sus gestos, sus declamaciones y movimientos. Tan simple y tan complejo. El punto de vista de Huillet y Straub coincide en ese sentido con el de Howard Hawks. No por casualidad, el discurso de Straub en la película de Costa parece encontrar su correspondencia en uno de los textos más notorios que se han escrito sobre un cineasta clásico. Jacques Rivette, en *Génie de Howard Hawks,* hace el siguiente apunte:

> Pero Hawks resume al mismo tiempo las más altas virtudes del cine americano, pues es el único que sabe proponernos una moral la cual se nos presenta como una perfecta encarnación: admirable síntesis que contiene quizás el secreto de su genio. La fascinación que impone no es la de la idea, sino la de la eficacia; el acto nos interesa menos por su belleza que por su acción misma en el interior de su universo[37].

La fascinación que produce la escena final de *Only angels have wings* (1939) proviene de un gesto —Geoff (Cary Grant) tirando al aire una moneda en plena discusión con Bonnie (Jean Arthur)—. Un gesto cómplice ya que, nosotros, espectadores, sabemos que la moneda no tiene cruz. Que Bonnie, enamorada perdidamente de Geoff, es correspondida, aunque la película acabe con Geoff volviendo a arriesgar su vida pilotando un avión, en esa pulsión masculina hacia el peligro típica del cine de Hawks. La escena encarna toda su genialidad en el gesto del actor y en la dinámica de los personajes dentro de su propio universo; en esa lógica interna que se ha ido construyendo de forma imperceptible a lo largo de la película (y que, a la vez, acaba resultando evidente, como dice Rivette). En definitiva, como bien apuntaba Straub, la forma hace su aparición junto a la idea; nunca antes que ella.

Gilles Deleuze señala así mismo, en el cine de Huillet y Straub, una reconfiguración de los elementos cinematográficos: una disyunción entre la palabra, que se eleva en el aire y la imagen, de visión subterránea, que cae por su propio peso[38]. Dicha disyunción se podría aplicar también, en cierto sentido, al cine de Howard Hawks, que

---

[37] Rivette, *Op. cit.*

[38] "You may have recognized in most of the Straubs' films, the great cycle of the elements in their work" Gilles Deleuze, ¿Qué es el acto de creación?, en Gilles Deleuze, Dos regímenes de locos. Textos y entrevistas (1975-1995), Paidós.

podría ser catalogado como uno de los responsables del éxito en la transición del cine mudo al cine sonoro (un cine sonoro que, en sus primeros pasos, aún no sabía cómo evitar caer en la exageración y el dramatismo de la representación). De ello dan fe sus primeras películas de la década de los 30 —con unos diálogos, como explica él mismo, unos cuantos tonos por debajo de lo que se hacía en otras producciones del Hollywood de la época[39]—. Diálogos que, una vez establecido plenamente el sonoro, caracterizarán el alarde verbal del cine de Hawks —palpable sobre todo en comedias como *Bringing up baby* (1939) o *His Girl Friday* (1940)—. Palabras que a menudo se superponen unas a otras, que se elevan en el aire y producen casi una sensación de mareo en el espectador; náusea que provocan los versos alejandrinos de Pierre Corneille que utilizan fidedignamente Huillet y Straub en *Othon*. "Materializaciones de la palabra" —volviendo al término de Pena Morado— que hacen empezar a comprender a qué se refiere Straub cuando dice que *Othon* es una película 'hawksiana'.

Más allá de estas primeras relaciones conceptuales, no se tratará de buscar analogías o gestos similares en diferentes películas de ambos; ni de interpretar las historias que nos cuentan Hawks o Huillet y Straub o de tratar sus películas en clave hermenéutica; sino de tantear un punto central que compartan las obras y del que emane una resonancia. Quizás tampoco se trate incluso de tener en consideración a los autores —más allá de lo que es necesario para plantear una investigación como esta—, sino pensar en la autonomía de las películas y su capacidad para iluminar ciertos elementos comunes.

En ese sentido, Blanchot, en el epígrafe de *El espacio literario* resume gran parte de su tesis: "un libro tiene un centro que lo atrae: centro no fijo que se desplaza por la presión del libro y las circunstancias de su composición. También centro fijo, que se desplaza si es verdadero, que sigue siendo el mismo y se hace cada vez más central, más escondido, más incierto y más imperioso."[40] A su vez, Adorno sostiene: "Las obras son vivas por su lenguaje, y lo son de una manera que no poseen ni los objetos naturales ni los sujetos que las hicieron. Su lenguaje se basa en la comunicación de todo lo singular que hay en ellas"[41].

---

[39] Howard Hawks en *Hawks on Hawks* de Joseph McBride. University Press of Kentucky p.31. Respecto a este punto, es oportuno aclarar que se trata de la propia visión que Hawks tenía de la industria en ese momento. Su biógrafo, Todd McCarthy, incide en que en muchas ocasiones Hawks era dado a exagerar o magnificar la importancia de su trabajo. Aun así, viendo trabajos como *The Dawn Patrol* (1930), sí que puede decirse que hay una cierta cadencia reposada y firme en la forma de actuar de los intérpretes.

[40] Maurice Blanchot. *El espacio literario*. Paidós

[41] T.W. Adorno. *Teoría estética*. Ediciones Akal p.25

Con estas nociones en mente, esta investigación aspira a mostrar esa tensión que emana de la unión entre las propias películas de Huillet y Straub y las de Hawks. Para Adorno, además, el ensayo o el trabajo de investigación se propone descomponer los elementos del centro oscuro de la obra y disponerlos tentativamente[42]. Los propios conceptos ya vienen cargados de significación. No se debería perder el tiempo intentando definirlos, sino ponerlos en circulación: es al ver *The Big Sleep* y *Othon* una tras otra, que se crean esas resonancias; formas que nos atraviesan y que hacen nacer el propósito y el deseo de la propia investigación. Se puede pensar también en Max Bense cuando califica el ensayo como arte combinatorio o de montaje[43]. Poner *Land of the pharaohs* al lado de *Moses und aron* no puede interpretarse más allá de un sentido lúdico, del puro juego infantil al que también se refiere Adorno[44].

Blanchot, en la misma línea que Adorno cuando habla del centro oscuro o de lo opaco en la obra de arte, comentó en *L'espace litteraire*: "el punto central es aquel que la obra realiza, lo que en ella se afirma, allí donde no tiene que admitir más luminosa evidencia que la de existir"[45]. Otro apunte que hace pensar de nuevo en las palabras con las que abre Rivette su texto sobre Howard Hawks: "La evidencia es la marca del genio de Hawks; *Monkey business* (1952) es una película genial y se impone al espíritu por su evidencia"[46].

Quizás otra forma de definir aquello a lo que se refiere Blanchot cuando habla de un punto central, se encuentre en el cineasta francés, Jean-Claude Rosseau. Rosseau, al que Huillet y Straub ayudaron en la distribución de algunas de sus propias películas en super-8, alumbra conceptos similares para referirse al "centro de la obra" de la siguiente manera:

> Dejar que los elementos vayan solos a su lugar. Esperar a que se ajusten acogiendo la luz. La belleza no aparece donde la buscamos. Su revelación siempre es sorprendente. Basta con dibujar un fragmento del círculo para revelar el círculo entero y reconocer el centro sin que éste sea mostrado. Este sitio es el verdadero motivo de la obra. Nos hemos mantenido alejados, solo podemos rodearlo, abrir el compás. No hay otra forma de

[42] T.W. Adorno. El ensayo como forma, en *Notas de literatura*. Ediciones Ariel
[43] Max Bense. On the essay and its prose. En Nora M.Alter y Timothy Corrigan (Eds.) *Essays on essay film*. pp.49-59. Columbia University Press.
[44] Adorno. *Op. cit.,* p.2
[45] Blanchot. *Op. cit*., p.38.
[46] Rivette. *Op. cit.*

> hacerlo aparecer que describir la circunferencia. El motivo está ahí donde perfora la punta del compás[47].

En los casos de Howard Hawks y Huillet y Straub, se podría decir que sus películas no buscan la belleza, sino que en ellas la belleza surge del encuentro entre las decisiones tomadas antes de empezar a rodar —texto sobre el que trabajarán, distancia que toman respecto a la acción, declamaciones, gestos y movimientos de los actores— y la realidad que luego filman. Manny Farber comentaba que "existe en cada una de las escenas de *The Big Sleep,* una lógica espacial, una gran idea de personalidad, gestualidad, de dónde se encuentra cada persona"[48]. Además de por esa lógica espacial, fruto sin duda de ese trabajo de planificación, tanto Hawks como Huillet y Straub también destacan por su capacidad para reaccionar a los eventos a tiempo real y dejar que la vida se filtre en la película, como los cambios de luz natural en la escena del entierro en *Red River* o en varios momentos de *Othon*.

Estas resonancias son las que se ponen en circulación al situar las películas de uno al lado del otro. Es ahí donde se puede empezar a ver "la aventura de la materia bajo los temas de la figuración", como dice Jacques Rancière en *La fábula cinematográfica*. Que, "tras los conflictos de intereses teatrales o novelescos, brille el destello de la epifanía"[49]. Aunque Rancière se centra en este pasaje en las formas que viajan del clasicismo a la modernidad en la pintura, es evidente que sus reflexiones son válidas para ilustrar la aproximación que se propone en esta investigación:

> Ese trabajo de desfiguración ya lo llevaron a cabo los críticos de arte del siglo XIX —Goncourt u otros— cuando vieron, en las escenas religiosas de Rubens, las escenas burguesas de Rembrandt o los bodegones de Chardin, una misma dramaturgia en la que el gesto de la pintura y la aventura de la materia pictórica ocupaban un lugar privilegiado, relegando a un segundo término el contenido figurativo de los cuadros[50].

Es muy valiosa la reflexión que hace aquí Rancière, ya que más allá de ciertas ocasiones puntuales, el contenido figurativo de las películas no tendrá un peso prominente en las comparaciones. Lo importante será como ambos autores trabajan de forma similar con

---

[47] Jean-Claude Rousseau. Texto de presentación de su film *Jeune film à sa fenêtre lisant une lettre*. En Lab Nomadica. https://lab.nomadica.eu/laba2021/dar-la-vuelta-al-cuadro-ensayo/
[48] Manny Farber. Introduction to Negative Space en *Farber on film*. Edición Library of America. p.1020.
[49] Jacques Rancière. *La fábula cinematográfica*. Paidós. p.11.
[50] Rancière. *Op. cit.* p.11.

los elementos cinematográficos; como cada pareja responde a una apertura a partir de la cual establecer el acercamiento.

Retomando por un instante a Blanchot, otra cuestión importante que aborda en *El espacio literario* es la de la obra como continuo trabajo inacabado[51]. Se podría seguir el hilo pictórico que abre Rancière y pensar en el trabajo de un pintor realista contemporáneo: Antonio López (que tan bien retrató Victor Erice en *El sol del membrillo* (1992)), impulsado a trabajar incansablemente en sus cuadros según pasa el tiempo[52]; unos cuadros de una gran materialidad, en los que el trabajo del artista se sostiene en una larga rumiación sobre cómo capturar la realidad a merced de las condiciones naturales.

Si antes se hacía referencia a la vida que se filtra en las películas de ambos autores frente a la planificación previa, se podría sostener que, más bien, tanto Hawks como Huillet y Straub, habitan ese espacio intermedio entre lo deliberado y lo que escapa al control. Esta parte plenamente deliberada está ciertamente presente en el cine de Huillet y Straub (como puede verse en relación con el trabajo del actor en la película de Farocki o en relación con el montaje en la película de Costa), continuamente ensayando y trabajando sobre sus obras, que a veces hasta tienen representaciones teatrales paralelas como en el caso de *Sicilia*! o que pueden llegar a ser montadas en cuatro formas alternativas, como en el caso de *Der tod des Empedokles* (1987). También lo está en el cine de Howard Hawks, que trabajaba continuamente (junto a sus guionistas) tanto en las inflexiones y líneas de diálogo de los actores, como en los comportamientos de los personajes de sus películas hasta que encontraba algo que le gustaba particularmente o que pensaba que podía funcionar con el público[53]. Además, no son pocos los casos en su filmografía —*The Big Sleep, Red River o The Big Sky* (1952)— en que las obras tienen más de un montaje final. El caso de *The Big Sleep* es de particular relevancia, ya que, aunque el metraje de la versión alternativa solo tiene unos pocos minutos de diferencia respecto al original, la película tiene un ritmo y una concatenación de escenas muy distintas en ambos cortes[54].

---

[51] "La obra no es ni acabada ni inconclusa: es." Blanchot. *Op. cit*., p.16.

[52] Ver, como caso paradigmático, la obra de Antonio López *La cena* (1971-1980), en la que se puede apreciar una intervención en el rostro de la mujer. López muestra una escena cotidiana en la que "la forma surge de la inmersión en la realidad, donde todos los componentes del espacio se muestran en sus propios términos". Recuperado de: https://www.fundaciocatalunya-lapedrera.com/expo/es/itinerarios/itinerario1.php

[53] McBride. *Op. cit.* pp. 43-44

[54] Filipe Furtado comenta al respecto que la versión *pre-release* (116 minutos, estrenada en formato doméstico en 1997 y conocida por esclarecer algunos de los agujeros en la trama de la película) se asemeja a las películas clásicas de la Warner de los años 30; mientras que la versión *theatrical* (113 minutos, estrenada en 1946) funciona mejor como una serie de escenas *hangout* hawksianas (término en realidad

La cuestión es que todo ese trabajo tan material, no impide a su vez que de las películas de ambos autores emane una organicidad que parece del todo espontánea; una sensación de que cada plano es el justo y de que cada escena fluye con plena autonomía. Es verdad que los actores que recitan la tragedia de Corneille en *Othon* ensayaron el texto hasta la extenuación, pero no es menos cierto que los ruidos captados con sonido directo, los matices del viento y la luz e incluso las dicciones y las respiraciones de esos actores (no profesionales) en la película, apelan a algo muy humano y natural. De la misma forma, pese a que Hawks cuidara la planificación de sus films al milímetro, ese trabajo no resulta en un ejercicio recargado y pomposo, sino en una concisa exposición visual de los sucesos que se narran y en la simple lucha de los personajes contra sus circunstancias vitales (el Phillip Marlowe de Humphrey Bogart frente a la investigación criminal, el Tom Dunson de John Wayne en *Red river* frente al transporte del ganado…).

Teniendo estas consideraciones en cuenta, se podría decir, en definitiva, que ambos cineastas coinciden en este punto que comentaba Barthélemy Amengual en referencia a la visión de Jean Eustache —y que bien podría ser aplicada aquí—: "Es sobre la persona del actor que se construye el encuentro, la síntesis *realista* del texto y del mundo, de la ficción y el documento, de lo falso y lo verdadero, de lo premeditado y lo espontáneo, de la imaginación y la vida"[55]. Huillet y Straub y Hawks trabajan concienzudamente lo material (el espacio, los cuerpos, la distancia, el texto) para que el cine haga el resto.

No buscar la belleza, sino que la belleza surja del encuentro; que belleza y funcionalidad vayan de la mano; que forma e idea hagan juntas su aparición.

---

acuñado por Tarantino, en referencia a películas centradas alrededor de los personajes, que generan una cierta sensación amistosa en el espectador). Recuperado de: https://letterboxd.com/filipe_furtado/film/the-big-sleep/1

[55] Barthélemy Amengual. *Una vida recluida en el cine o el fracaso de Jean Eustache*. Athenaica. p.49

III. Hawks y Huillet-Straub desde la recepción

Hay que remarcar que, en el caso de esta investigación, este "trabajo de desfiguración" es potenciado por el hecho de que trata con dos artistas totalmente alejados en varias cuestiones vitales: un director de cine clásico de Hollywood frente a unos directores de cine moderno con un fuerte compromiso histórico. Uno que trabajaba con grandes presupuestos y cuyo trabajo le permitía una vida de lujo frente a un dúo en constante lucha para financiar sus proyectos y vivir de ellos. Un hombre conservador, nacido en familia acomodada, reacio a involucrarse en cualquier lucha política y una pareja comprometida, abiertamente marxista, cuyo cine es fiel reflejo de su ideología. Es por estas razones que, aunque se abogue por una autonomía de las películas a la hora de compararlas, se tratará de plantear una breve revisión sobre la recepción de la obra de ambos artistas. Esto servirá sobre todo para delimitar mejor las películas escogidas para las comparaciones de la segunda parte.

En el caso de Howard Hawks, su condición de artista no se instauró hasta sus años tardíos, como apunta Joseph McBride. "Siempre fue conocido en Hollywood como un director fiable, dotado técnicamente, con una sensibilidad para contar historia y un gran ojo para descubrir talento nuevo o conseguir grandes resultados en taquilla"[56]. Robin Wood —uno de los primeros académicos en dedicar una obra completa al trabajo de Howard Hawks, tras el aumento en consideración propulsado por la nueva generación de críticos de *Cahiers du cinéma*— condensó prácticamente toda la filmografía de Hawks alrededor de unos cuentos temas. Así, los capítulos de su libro *Howard Hawks* son titulados: "Self-Respect and Responsibility", "The Lure of Irresponsibility", "The Group", "Male relationships", "The Instinctive Consciousness" y un epílogo en clave crepuscular: "Down the Valley of the Shadow"[57]. Con ello puede tenerse la impresión de que el cine de Howard Hawks es un cine homogéneo, con un universo temático consistente. Ciertamente McBride coincide en esta visión:

> "Hawks's films almost always deal with a tightly knit group of professionals trying to perform a difficult task together while upholding their own rigorously defined code of conduct. Whether they are gunfighters, aviators, hunters, detectives, newspapermen, or

[56] Joseph McBride. *Hawks on Hawks,* p.1.
[57] Wood tiene, además, la osadía de incluir como apéndice un comentario sobre un puñado de películas que considera como: "Failures and marginal Works", en los que incluye *The Big Sleep* o *Land of the pharaohs.*

> scientists, Hawks's people function in a self-enclosed society in which the standards of personal conduct are professional skill, group loyalty, and self-respect[58]."

Para encontrar opiniones contrarias al respecto e intentar realizar una subdivisión de la filmografía 'hawksiana' hay que indagar bastante y conocer a fondo todo su trabajo. En ese sentido, Wood omite muchas películas importantes de la década de los 30 que, no obstante, vuelven a tener bastante en común con las historias que desarrollaría posteriormente. Por ejemplo, *The crowd roars* (1931) es un precedente claro a *Red line 7000* (1966), realizada más de treinta años después. Quizás donde se deje entrever un cambio en el trabajo de Hawks es en su acercamiento a dichas historias. Miguel Blanco comenta a propósito de *The road to glory* (1936):

> "De Howard Hawks se destacan casi siempre sus aventuras de hombres que arriesgan de forma estúpida, a veces incluso divertida, su vida. Historias de egoísmo masculino y desprecio del peligro como forma de autodefensa frente a la vida real. Una proyección grotesca de la masculinidad filmada de forma carismática y emocionante. Pero también existió un Hawks romántico que miró de frente a los miedos reales de los hombres. Un Hawks donde no existía el cinismo, la hipocresía social ni el materialismo más superficial. Un Hawks donde las grandes preguntas se enuncian de forma trágica y rotunda, sin medias tintas, sin excusas ni intermediarios[59]."

Todd McCarthy establece en su biografía sobre Hawks una hipótesis en clave vida personal sobre la causa de ese cambio de tercio en el tratamiento de las historias 'hawksianas': conocer a la que sería su segunda esposa, Nancy 'Slim' Keith[60]. McCarthy enmarca los ocho años que el matrimonio permaneció unido como el pico creativo de la carrera del director de Indiana, que va de *Only angels have wings* (1939) hasta *Red River* (1948) y en los que se enmarcan también tres de las cuatro películas que forman las parejas que se analizarán en la segunda parte de la investigación. McCarthy hace énfasis en cómo el retrato de las relaciones entre hombre y mujeres cambia tanto en su itinerario como en su destino; adiós a los héroes trágicos-suicidas de *The Dawn Patrol* o *Today We Live* —que, además, nunca pueden desarrollar relaciones amorosas satisfactorias— y a la comedia de humillación y emasculación que se encuentra tanto justo antes *Bringing up baby* (1938), como justo después *I was a male war bride* (1949)[61]. El "período Slim" pone

[58] McBride. *Op. cit.,* p.2.
[59] Miguel Blanco Hortas. Recuperado de: https://letterboxd.com/migblah/film/the-road-to-glory/
[60] Hawks se casó con Nancy "Silm" Keith, *socialité* americana de la época, tras divorciarse de su primera esposa Athole Shearer —hermana de Norma Shearer y cuñada de Irving Thalberg—.
[61] Todd McCarthy. *Howard Hawks: The grey fox of Hollywood*. Grove Press p. 373

en el mismo lugar al hombre y a la mujer[62], capaces de "tomarse la medida mutuamente" y de decidir juntos su destino. McCarthy apunta también sobre cómo en las relaciones representadas en este grupo de películas hay un cierto sentido de "estar hechos el uno para el otro", que se puede atribuir hipotéticamente al florecimiento de la relación entre Hawks y Slim[63].

Aun siendo plausibles y ciertamente estimulantes dichas visiones, se puede entender por qué el discurso generalizado trata la obra de Howard Hawks como un todo homogéneo, que entronca a la vez con la paradójica pero no menos cierta noción que se tiene de Howard Hawks como "autor invisible", a la que alude por ejemplo François Truffaut en su libro *Les films de ma vie*[64].

Donde no se encuentra esa unanimidad u homogeneidad es en el caso de Huillet y Struab, en parte por los distintos autores literarios que adaptaron a lo largo de su carrera. En ese sentido, existen varios puntos de vista alrededor de cómo modular la totalidad de su obra cinematográfica. Barton Byg, por ejemplo, al que se alude anteriormente, titula su libro sobre el dúo francés *Landscape of resistance: the german films of Straub and Huillet*. Aunque Byg propone una lectura sugerente alrededor del contexto cultural y literario específicamente alemán en que basan parte de su obra, separar sus películas según su nacionalidad traicionaría el propio espíritu del cine de Huillet y Straub, que entienden sus películas en términos de nacionalidad tan solo en la medida en que se relacionan con el lenguaje y el idioma[65]. Francisco Algarín, en cambio, hace alusión a *Trop tôt trop tard* (1980) como la "segunda primera película" en referencia a los términos con los que Godard hablaba de *Sauve qui peut (la vie)* tras su periplo como cineasta

---

[62] En este sentido, es famoso el aforismo 'godardiano' presente en *Notre Musique* (2004), en el que comenta con fotografías de Cary Grant y Rosalind Russell en *His Girl Friday* (1940), como Hawks pone visualmente al mismo nivel al hombre y a la mujer.

[63] McCarthy. *Op. cit.,* p. 373. Como última alusión al preciso trabajo de recapitulación que realiza McCarthy en las páginas citadas, también se deja entrever a la propia 'Slim' como molde de la "mujer hawksiana" a la que se hace referencia continuamente en círculos académicos. El propio personaje de Lauren Bacall en *To Have and Have not* comparte mote con ella.

[64] En su versión inglesa: "John Ford might be awarded (the same goes for Howard Hawks) the prize for "invisible direction." The camera work of these two great storytellers is never apparent to the eye. There are very few camera movements, only enough to follow a character, and the majority of shots are fixed and always taken at the same distance. It's a style that creates a suppleness and fluidity that can be compared to Maupassant or Turgenev". François Truffaut. *The Films of my life*. Simon & Schuster. p. 63

[65] "Está claro que una película hecha a partir de un texto de Corneille está destinada antes que al resto, a las personas que nacieron en la casa de la lengua francesa; es en este sentido en el que hablo de "películas nacionales". (…) *Nicht versöhnt* era una película sobre los alemanes, que no podía ser importada a otros países (…), por eso digo que se proyecta en Francia e Italia como una curiosidad cinematográfica y nada más, nunca dejando de ser una película dedicada a los alemanes. En este mismo sentido, *Les Yeux…* está destinada a los franceses." Straub en *Sobre algún cine, algunos cineastas y otros asuntos,* Revista Lumière https://elumiere.net/exclusivo_web/internacional_straub/textos/straub_lisboa.php

colaborativo en el grupo Dziga Vertov. Para Algarín *Trop tôt…* abre una senda que no volverán a transitar de la misma forma en su filmografía, una senda en la que se acercan a los Lumière y a la vez se proyectan en las vanguardias[66].

Sea como sea, quizás el argumento que va más en la línea con esta investigación se encuentre de nuevo en Jacques Rancière, que propone una doble lectura sobre *Moses und aron*:

> En cierto sentido, *Operai, contadini* (2001) es un debate entre los hombres del fuego y los hombres de la tierra, y todo tiene que ver con esta guerra que también se desarrolla en el decorado. Todos los elementos intervienen todo el tiempo. Podemos pensar en el papel que tienen el agua y el aire, los insectos, el viento, en el papel que juega el fuego, el sol. La película es una guerra de los elementos que llega a una reconciliación: la historia de la Ricotta, la historia del fuego, cómo hacer el fuego… La reconciliación de los elementos es concebida como una apoteosis de la comunidad, sabiendo que, al mismo tiempo, la naturaleza es también lo que está ahí, anterior a todo argumento, como todo aquello que no tiene nombre. Por eso digo que encuentro en un determinado momento de su trabajo una inversión del dispositivo entre dos comunismos y dos puestas en escena. En un primer momento lo que era importante para ellos era el poder de las palabras sobre las imágenes –pensemos en *Moses und Aron*, con Moisés, el hombre de la palabra, y Aron, el hombre de las imágenes, y los Straub, que en este debate, están del lado de Moisés–, y en este periodo posterior a *Moses und Aron*, se afronta un modelo lírico en el que se afirma sobre las palabras el poder de lo que está antes que las palabras, o aparece alguna cosa que pertenece al orden de lo innominable y que confiere a las palabras su sentido, imponiéndoles en todo momento una forma de respeto. He opuesto voluntariamente de forma un poco brusca estos dos modelos, pero creo que esta oposición existe[67].

Si para Rancière el cine de los Straubs está después de *Moses und aron* más de parte de un modelo lírico antes que dialéctico (aunque estas nociones, como él mismo admite, puedan resultar escurridizas[68]), resulta conveniente acotar la investigación precisamente hasta esa película. De hecho, es en la tensión dialéctica entre lo verbalizado y lo mostrado,

---

[66] Él mismo, hace alusión a los vínculos que establece la película con el cine de Michael Snow o James Benning. Ver *Aquí y en otro tiempo*. Revista Lumière https://elumiere.net/exclusivo_web/internacional_straub/textos/troptot.php

[67] Jacques Rancière en Lafosse. *Op. cit*., p.147

[68] La carrera de Huillet y Straub seguiría después de *Moses und Aron* incorporando a autores como Cesare Pavese, Friedrich Hölderlin, Franz Kafka o Elio Vittorini. Las películas resultantes, según Rancière entrarían en ese "modelo lírico", en el que los elementos naturales cobran importancia como "apoteosis de la comunidad." Entrar a valorar esas películas, nos llevaría por un camino diferente —aunque seguramente igual de estimulante que el que se ha tomado en esta investigación—.

que recae también la genialidad de Howard Hawks, que no por casualidad no pudo llevar a cabo proyectos exitosos en el modelo del cine mudo, al que llegó tarde y del cual solo sobreviven unas cuantas películas de las que incluso él mismo reniega[69].

Por último, también resulta conveniente justificar la ausencia en la investigación del largometraje que rodaron entre *Othon* y *Moses und Aron*: *Geschichtsunterricht* (1972), basada en un fragmento de la novela de Bertolt Brecht *Los negocios del Sr. Julio César* (1957). Para ello, se recuperan las declaraciones de Straub sobre el film, que curiosamente, era uno de sus favoritos entre su propia filmografía:

> "*Lecciones de historia* es una película anti-hawksiana. Los movimientos de grúa, que subían y bajaban, estaban entrecortados, no tenían nada que ver con Hawks. Si hemos hecho una película hawksiana esa es *Othon*"[70].

> "Después de hacer *No reconciliados, Crónica de Anna Magdalena Bach* y *Othon*, hicimos *Lecciones de historias*. La hicimos, por así decirlo, como pensando: así es como podrían hacerse las películas para la televisión. Treinta páginas de las trescientas en total de una novela de Brecht sobre el sistema económico de la colonización de Lusitania y sobre el nacimiento del capitalismo romano"[71].

De igual manera, no formarán parte de la segunda parte de la investigación los cortometrajes *Machorka-muff* (1963) ni *Der Bräutigam, die Komödiantin und der Zuhälter* (1968), tanto por su propia condición de corto, como por la redundancia que podrían ocasionar[72]. En definitiva y una vez acotados los parámetros de la investigación, solo queda poner las películas lado a lado. En ese sentido, también es importante el momento histórico en el que se enmarcan las películas de Huillet y Straub incorporadas a esta investigación. Todas ellas pertenecen a aquellos años —finales de los 60 y principios de los 70— que el crítico Miguel Marías define como "un momento único en la historia, en el que cinco generaciones consecutivas de cineastas estuvieran haciendo

---

[69] Pasaje en la biografía de McCarthy. Hawks atendía una retrospectiva integral en el Pacific Film Archive en 1974 cuando, pese a su negativa, se proyectó *Trent's Last Case*, película relizada en 1929 que se creía perdida. En McCarthy. *Op. cit.,* p.141.

[70] Jean-Marie Straub en *La línea de demarcación, Entrevista con Jean-Marie Straub y Danièle Huillet.* Realizada por Charles Tesson, publicada originalmente en Cahiers du Cinéma, 1990. Trad. Pablo García Canga, Intermedio https://intermediodvd.wordpress.com/2012/06/03/john-ford-por-straubhuillet-primera-parte/

[71] Straub en Lafosse. *Op. cit.,* p.107.

[72] *Machorka-muff* trata temas similares a *Nicht versöhnt* (ambas parten de Heinrich Böll) y *Der bräutigam…* también ofrece concomitancias con un trabajo más desarrollado como *Othon* en su dialéctica cine-teatro.

películas al mismo tiempo”[73]. Momento que, además, él mismo recuerda como un escenario de “cine vivo, fértil, más que como un momento de ruptura respecto al pasado o muerte del cine”[74].

Lo que se propone a continuación, es pensar el cine de forma renovada a partir de ese escenario; de esa transmisión.

[73] Miguel Marías y Peter von Bagh. Los asombrosos 60. Un intercambio de e-mails entre Miguel Marías y Peter von Bagh. En *Cinema Comparat/ive Cinema*, 2 pp.67-80.
[74] Marías y von Bagh. *Op. cit.*

Segunda parte

I. Dramas generacionales (*Red River*/*Nicht versöhnt*)

El crítico y cineasta Paulino Viota, en su texto *El ángel Dreyer*, describió con gran precisión un término desde el cual emerge la primera resonancia entre el cine de Hawks y Huillet/Straub: cineastas-río. Con dicho término engloba una serie de características del pensamiento de varios cineastas, a partir de las cuales se plantea una constelación. En el texto, comienza aludiendo a un escrito del propio Dreyer: *Imaginación y color*, publicado en *Politiken* en 1955. Viota señala entonces, a través de Dreyer, que la idea de oposición entre elementos es algo fundamental para entender el cine director danés:

> "El deslizamiento de la cámara ha de ser *entre* una posición y otra; el movimiento de la cámara podríamos decir que es un *entre* visual que se da en el tiempo, *un entre que camina*, un *entre* que se hace ante nuestros ojos mientras la cámara se mueve, un *entre* que es el discurrir del tiempo, el vivir."[75]

Lejos de las obras de Dreyer, cineasta de la continuidad ininterrumpida según Viota[76], quizás una de las películas donde el discurrir del tiempo se presente de forma tan física, palpable y capital pueda ser en *Red river*, de Howard Hawks. Y no es a través del deslizamiento de la cámara que se descubre ese fluir, sino por la oposición entre escenas; por la invocación del pasado a través de la palabra y de la imagen. Robin Wood, en su libro sobre Hawks, hace énfasis en cómo a priori, se trata de una película extraña dentro de la obra del director, ya que "cubre un gran período de tiempo, viola las unidades clásicas y está estructurada en base al sentido acumulativo a través del tiempo"[77]. Si según Soto Calderón, la resistencia es algo que "se sale de sí", en este film, si algo acaba desbordándose, es ese flujo temporal que determina el destino y el carácter de los personajes. En ese sentido, la escena de la despedida entre Tom Dunson (John Wayne) y Fen (Coleen Gray) al principio del film impacta por su potencial evocador —más aun tratándose de Hawks que, como se ha comentado anteriormente, no destacaba por buscar la belleza en el encuadre[78]—. Hay, sin embargo, en ese encuadre lateral de los amantes

[75] Paulino Viota. El ángel Dreyer. *Archivos de la filmoteca: revista de estudios históricos sobre la imagen*, (8), p.64
[76] Viota. *Op. cit.* p.66
[77] Robin Wood. *Howard Hawks*. BFI Publishing. p.122.
[78] Para más discusión sobre este punto, nos remitimos a las palabras de Alain Masson, en su artículo para la revista Positif nº196: *l'organisation du sensible*, donde comenta: "(…) Así, se constituye una organización formal muy sólida para contrarrestar la ausencia de planos pictóricos que se le podría reprochar a Hawks, notablemente a sus westerns. Contrariamente a Walsh o a Mann, difícilmente se puede considerar a Hawks un "paisajista".

—que no se volverán a ver—, un empecinamiento en querer parar el tiempo. En fijar una imagen y grabarla a fuego.

Figura 1. La despedida entre Dunson y Fen, en los primeros compases de *Río rojo*.

Solo a medida que se desenvuelve ante nosotros la película, se comprende esta "licencia poética" de Hawks que, además de renegar de la búsqueda de planos preciosistas, lo hacía también de los flashbacks[79]. Esta escena, como decimos, crucial en muchos niveles para el desarrollo de la trama, será invocada al menos en dos momentos de la película sin necesidad de utilizar el recurso del flashback. Para ello, Hawks alude a ella en forma de rima visual, —cuando Matthew (Montgomery Clift), que al inicio de la película ha sido adoptado por el propio Dunson, ya de adulto, se enamore de Tess (Joanne Dru) (figura 2)— o en forma de alusión verbal (figura 3), cuando el personaje de Wayne rememora sus errores del pasado ante la propia Tess. Es en estos momentos de la película cuando cobran sentido las palabras de Viota, para el que "esa dialéctica verbal, mental, se transforma, al materializarse en un filme, en una continuidad ligada, en una fluencia temporal, vital, "fluvial"; en un discurrir sin rupturas, sin solución de continuidad; en una "imagen" de la vida"[80].

Entre los tres personajes se forma un triángulo vital: Matthew y Tom encarnan una tortuosa relación paternofilial —Tom deposita en Matthew sus esperanzas de continuación de su legado aunque, en un giro de los acontecimientos a mitad del metraje, Matthew acaba sucediendo de forma forzosa la posición de su padre, hecho que llena de ira a Tom— y, por su parte, Tess acaba siendo el punto de reconciliación entre ambos.

[79] "¿Si no eres lo suficientemente bueno para contar una historia sin flashbacks, entonces para qué intentar contarlo?" Hawks en McBride. *Op. cit*. p.92.
[80] Viota. *Op. cit.* p.66.

Figura 2. Hawks vuelve a filmar la despedida —esta vez, no definitiva— entre los jóvenes amantes: Tess y Matthew.

Figura 3. El encuentro con Tess obliga a Tom rememorar sus errores del pasado.

Como bien apunta una vez más Robin Wood, solo reviviendo su experiencia original con Fen a través de Tess, Tom Dunson es capaz de liberarse de su obstinada conducta[81]. Reforzando a través de la repetición, la diferencia en el destino de los personajes de Wayne y Clift, Hawks construye una película-río sobre el paso del tiempo, el relevo generacional y la transición de un régimen a otro, enmarcada en los prolegómenos del 'western' clásico[82]. En definitiva, en *Red river* sentimos "ese retorno hacia lo *ya vivido, percibido, sentido* desde la diferencia, que constituye, a su vez, una desorientación (…) movimiento que es matriz de una nueva significación incesantemente renovada"[83].

Precisamente esa matriz de significación incesantemente renovada encontramos también en *Nicht versöhnt*, primer mediometraje de Jean-Marie Straub y Danièle Huillet. Straub describe *Nicht versöhnt* como un 'film lacunar', en el mismo sentido en que Émile Littré define un 'cuerpo lacunar': "un todo compuesto de cristales aglomerados con intervalos entre ellos, como espacios intersticiales entre células de un organismo"[84]. El punto central de la obra se encuentra también en la estructura dialéctica que plantea, ese espacio intersticial en el cual funciona. Aquello a lo que se refería el personaje de Jean-Paul Belmondo en el inicio de *Pierrot le fou* (1965), cuando leía a Élie Faure sobre

[81] Wood. *Op*. cit., p.129

[82] Según Robert B. Pippin, *Red river* no es tanto un western clásico sobre la inauguración de la ley — en la medida que aún no hay jueces, alguaciles o bandidos en la película—, como un film que se sitúa desde el mito, en la transición entre una forma de autoridad feudal (la lucha autónoma por la tierra y el ganado del personaje de Wayne) y una forma de gobierno y ley mucho más moderna (la dialéctica con el personaje de Montgomery Clift). Ver Robert B. Pippin *Hollywood Westerns and American Myth: The importance of Howard Hawks and John Ford for Political Philosophy*. 2010. Yale University Press

[83] Elisenda Díaz Garcés. *El espectador en différance*. Universitat Pompeu Fabra. p.60

[84] Richard Roud. *Straub*. Cinema One p.41. traducción propia del inglés.

Velázquez: "no pintar las cosas, sino el aire que hay entre ellas". También aquello que Phillippe Dubois nombró como "llaga entre imágenes"[85]. "Heridas imaginarias, que juegan con lo inmaterial del cine"[86].

Nicht versöhnt nace, como otras películas de los Straub, por una herida vital, que remite de nuevo a la cita con la que se abre la investigación "no podemos hacer una película sino nos toca a nivel personal". Straub, cuando se mudó de Metz a Paris, fue llamado a filas para combatir en la Guerra de Algeria, hecho contra el que reaccionó virulentamente y propició su exilio a Alemania, donde acabó por vivir y trabajar varios años junto a Danièle Huillet en sus primeras películas, entre ellas, *Nicht versöhnt*. El deseo de filmar *Billard um halb zehn* (1959), la novela de Heinrich Böll en la que se basa la película, provenía precisamente de los pensamientos de Straub hacia esos amigos y compañeros de París que sí fueron a la guerra. ¿Qué sucedió con ellos? ¿Dónde combatieron? ¿Cómo les afectó?[87]. De esas cuestiones, la motivación pasó a algo más grande: filmar el vacío de la consciencia alemana respecto al nazismo, sin necesidad de mención a Hitler y los campos de concentración. No filmar el horror, sino filmar lo que aparecía en forma de fantasma antes y después del horror; o, en palabras de Richard Roud, mostrar cómo el fascismo, la violencia y la crisis en Alemania sobrevoló todo el siglo XX: desde los años 10, pasando por la era Nazi e incluso en la Alemania del milagro económico de posguerra, no reconciliada con su propio pasado[88].

Dejando a un lado las nada desdeñables dificultades inherentes planteadas por la película de Huillet y Straub —principalmente, el uso de actores no profesionales, la dificultad para identificar personajes y los saltos temporales sin ningún tipo de énfasis ni aviso previo— resulta curioso que la que debería ser la escena clave de la película —el reencuentro entre Fähmel y Schrella, antiguos compañeros de escuela— esté situada al final del metraje y que dure unos meros dos minutos. Antes de presenciar dicha reunión vemos, por ejemplo, otro reencuentro: el de Nettlinger y Schrella, tomando el almuerzo en un bar. Esta escena parece ser igual de importante para Straub: es aquí donde vemos las consecuencias de los actos políticos de Nettlinger, simpatizante del fascismo y delator (convertido en el presente en ministro del gobierno alemán) y de Schrella (marcado por su actividad anti-nazi en el pasado y condenado, al igual que Fähmel, al exilio). Así

[85] Phillippe Dubois. Plaies d'images. En Aumont, J. (dir.) *Le Septième Art. Le cinéma parmi les arts*. Paris: Léo Scheer, 2003
[86] Dubois. *Op. cit.*
[87] Roud. *Op. cit.,* p.41
[88] Roud. *Op. cit*., p.42.

mismo, Huillet y Straub también dan peso dramático, como Hawks en *Red river*, a otra tortuosa relación paternofilial (aunque de forma mucho menos enfática): en otro de los momentos clave de la película, se hace mención al trabajo de demolición llevado a cabo por Fähmel en sus años en el ejército sobre la Abadía de San Antonio en Colonia, construida años antes por su propio padre, que se dedicaba a la arquitectura.

Figura 4. Nettlinger y Schrella; Fähmel y su padre; Fähmel y Schrella, reunidos en el presente: no reconciliados.

Estos reencuentros actúan de forma similar a la escena en *Red river* entre Tess y Tom Dunson. Un (re)encuentro que activa una imagen pasada sin necesidad de mostrarla; que señala la diferencia entre estratos temporales a través de la repetición. Para Hawks esa imagen puede ser el recuerdo de un amor perdido. Para Huillet y Straub esa imagen es nada más y nada menos que las consecuencias de la Segunda Guerra mundial. *Nicht versöhnt* es una "película lacunar en la que el tiempo queda totalmente aplanado y donde pasado lejano, pasado reciente, presente e incluso futuro confluyen"[89]. Ambas películas nos hacen percibir ese bucle en el que se encuentran los personajes. Películas en las que, como señala Díaz Garcés, "en cada bifurcación y en cada corte, retornamos a un instante anterior que vuelve a hacerse presente, apertura que efectivamente, posibilita lo inaudito"[90].

Los desenlaces de ambas películas intentarán romper el bucle a través de un mismo gesto. Un acto de rebeldía del personaje de Joanne Dru, pistola en mano, apaciguara la ira entre los personajes de Wayne y Clift; un disparo, como el que propina Johanna —la madre de Fähmel—, al final de *Nicht versöhnt* contra el ministro del partido conservador, homenajeado en las calles por los veteranos de guerra alemanes.

[89] Roud. *Op. cit.* p.43.
[90] Díaz Garcés. *Op. cit.* p.60

Figura 5. Tess (Joanne Dru) apunta a Tom (John Wayne) y Matthew (Montgomery Clift) para detener el altercado, en una toma de poder del personaje femenino típico de Hawks.

La madre de Fähmel, apunta desde el balcón al ministro del gobierno alemán, en un acto fruto de su incipiente enajenación, incapaz de soportar la repetición cíclica de la historia.

Obviamente, la distancia que hay aquí entre el clasicismo 'hawksiano' y el complejo entramado argumental que plantea *Nicht versöhnt* es aún ineludible. También lo son las motivaciones de uno y otro para llevar a cabo el proyecto —en Hawks, esa relación personal con el material de partida no es tan evidente, aunque Wood también apunta en cierta manera hacia ahí[91]—. Además, mientras Hawks parece volcar el drama hacia la relación paternofilial entre los personajes de Wayne y Clift; Huillet y Straub apuestan por un tratamiento más pedagógico: el énfasis está en cómo el devenir social y político acaba marcando las vidas de los que toman partido en el conflicto.

Sin embargo, estos matices no quitan que ambas películas compartan otras muchas ideas. Straub, por ejemplo, renegaba en sus escritos de la figura del flashback, de forma muy similar a Hawks[92]. También hay que tener en cuenta que aunque en la película de Hawks predomine esa tensión dramática, también hay latente una fuerte lectura política. En ese sentido, pueden resultar relevantes los comentarios —una vez más— de Robin Wood sobre *Red river*, en particular cuando apunta que la película está "arraigada en la historia de América, en el establecimiento de una civilización"[93]. O los de Miguel Marías, cuando directamente cataloga *Red river* como uno de los grandes films políticos de la historia del cine[94]. Aun así, quien ha tratado con más profundidad el cariz político de *Red river* es sin duda Robert B. Pippin, que señala en su capítulo dedicado a la película de

[91] Wood en su estudio establece relación entre los guiones de *Red river* y *Come and get it* (1936) al principio de su capítulo dedicado a dichas películas. Así mismo, asegura que Hawks comentó haberse inspirado en la vida de su abuelo para la historia de *Come and get it.* Wood. *Op. cit.* p.120.

[92] "Durante una película, el flashback no existe: siempre se pasa (ya sea en el interior mismo de una "secuencia" o bien de una "secuencia" a otra), con o sin fundido, de un bloque de puro presente condensado a otro bloque de puro presente condensado, efímero". Straub en Asín. *Op. cit.* pp.37-38.

[93] Wood. *Op. cit.,* p.123

[94] Miguel Marías. Sobre *Red River*. Revista *Casablanca*. nº7-8.

Hawks que, aunque haya un cierto tono de ambición épica en el relato, no hay que obviar el hecho de que la empresa que desea llevar a cabo Tom Dunson no deja de ser puramente comercial —el establecimiento del mayor rancho de ganado en el sur del país—-. Pippin vuelve para ello a analizar la escena inicial de la película, pero centrándose en el momento justo anterior al de la despedida entre Dunson y Fen que se ha comentado más arriba: en el primer diálogo del film, Dunson confronta directamente al líder del grupo con el que está viajando porque quiere abandonar la compañía; una rebelión completamente individualista.

¿Puede estar justificada esta decisión? Más allá del fatal destino que corre Fen al ser abandonada por Dunson, el amotinamiento que éste lleva a cabo levanta según Pippin un "complicado debate político, que retornará como el núcleo del drama de la película y claramente anticipa la Guerra Civil que está por venir en el país"[95]. Como se comentaba, Hawks no subraya ni denuncia abiertamente la ambigüedad moral del personaje de Wayne, pero es difícil negar que la cuestión política existe. Pippin también señala de forma certera que algo no encaja en la forma en que Tom Dunson expresa sus afectos:

> The snake bracelet that was his mother's and that he gives to Fen and then to Matt, and which ends up on Tess's wrist at the end, often functions more like the brand he seems to want to put on everything. Put another way, Matt is only Dunson's adopted son, not his generated or natural son, just as America is an artificial, invited country willed into existence rather tan "grown naturally" over several centuries.[96]

Así, tanto *Red river* como *Nicht versöhnt* parecen coincidir en que el drama personal es inevitablemente también político, en cómo las diferencias generacionales son resaltadas a través de la repetición y en que la historia tiende a ser cíclica, ya sea en la Alemania del siglo veinte o en los Estados Unidos de mitad del diecinueve. O, en otras palabras, que el pasado está siempre presente; que "la historia es el cuerpo mismo del devenir"[97]. Un ejercicio que ya en su primer mediometraje está muy presente para Huillet y Straub y que, sin duda, seguirán aplicando en sus siguientes películas.

---

[95] Pippin. *Op. cit.* p.33
[96] Pippin. *Op. cit.* pp.36-37
[97] Michel Foucault. *Nietzsche, la genealogía de la historia*, Pre-Textos, Valencia p.24. Citado en Soto Calderón, *Op. cit.* p.21.

II. Musicales (*A Song is Born/Chronik der Anna Magdalena Bach*)

¿A qué se hacía referencia cuando se comentaba, en la primera parte del trabajo, que la belleza del cine de Hawks y Huillet-Straub emerge del trabajo de planificación previo a la filmación? Para esta segunda comparativa entre los cineastas, la invitación es la opuesta a la anterior: dirigirse hacia la materialidad de la puesta en escena.

Los créditos iniciales de *A song is born* terminan en un fundido encadenado mostrando un letrero que anuncia la entrada a un espacio. Tras el encadenado, el plano americano habitual en el cine de Hawks aparece como un resorte; un plano que asienta la escala y la distancia a la que observaremos la gran mayoría de acontecimientos de la película.

El primer plano dentro de la 'Totten Foundation of Music' —el espacio donde el grupo de académicos-músicos de *A song is born* llevan nueve años trabajando en una 'historia de la música'— empieza con un recurso característico en el cine de Hawks: el 'dolly out'. Tras el encadenado, vemos inicialmente a un clarinetista con dos músicos más al lado y, además, se puede percibir al conductor en el fondo del plano. Rápidamente, la cámara retrocede hacia atrás para desvelar a dos músicos más a cada lado.

Figura 6. Primer retroceso de la cámara en *A song is born*.

El movimiento 'dolly', a diferencia del 'zoom', con el que puede ser confundido, es un movimiento tridimensional, hacia o alejándose de algo o alguien. Si Straub apuntó que las películas de Hawks estaban siempre "a la altura del ojo humano"[98], no es descabellado, entonces, identificar la posición de la cámara en los planos con la de la mirada del espectador. Así, se podría decir que los movimientos 'dolly' en el cine de Hawks, llevan físicamente al espectador más cerca o más lejos de la escena; resitúan su mirada. La decisión de recurrir a menudo a estos movimientos implica necesariamente una mayor planificación que si en la misma escena hubiera varios cortes. Los movimientos aportan nueva información al espectador: en el caso del 'dolly out', se

[98] Asín (Ed.). *Op. cit.,* 157.

revelaría nueva información en dos ejes: el vertical y el horizontal; mientras que en el 'dolly in' esa información se eliminaría a cambio de concentrarse más intensamente sobre el objeto al que se acerca.

El film hace un uso reiterado de estos movimientos a lo largo de todo el metraje, sin embargo, Hawks no deja de utilizar los cortes de montaje. Tras el primer 'dolly out' al que se hacía referencia, la escena prosigue con un cambio de plano en el que vemos ahora en primer término al conductor de orquestra que antes estaba al fondo del plano (Danny Kaye, protagonista del film). Tras ese corte, volvemos a los músicos, esta vez ligeramente encuadrados hacia la izquierda respecto al plano general con el que terminaba el primer dolly out —el énfasis está puesto ahora sobre el clarinetista que antes estaba en el centro del plano—.

Figrua 7. Primeros cortes en *A song is born*.

Una idea emana de estos momentos: la creación del espacio. Todos los planos han sido concebidos desde el mismo punto de vista. La información es la misma siempre, puesto que los planos emanan de un plano situacional —el que acaba en el movimiento del primer dolly out—. David Bordwell exponía en su libro *El cine clásico de Hollywood* que "el paradigma clásico ofrece dos formas de establecer el espacio: inmediata o gradual"[99]. Del visionado de *A song is born* se pueden deducir dos elementos del método de trabajo de Hawks: el primero es la alternancia entre el establecimiento espacial inmediato y gradual; el segundo es que cuando se establece de forma gradual, existe una tendencia a hacerlo mediante un movimiento de retroceso de la cámara.

Turquety señala, refiriéndose a Huillet y Straub, una "concepción del cine en la que el plano no puede ser reducido a un rostro o a un atributo, puesto que los bordes y las

[99] David Bordwell. *El cine clásico de Hollywood.* Paidós p.71

proporciones son tan importante como lo que hay en el centro”[100]. Seguidamente rescata una cita de Straub, en referencia a las escenas musicales de *Chronik der Anna Magdalena Bach*:

> Every finger is moving, we even the feel the air [in the shot], and besides, that’s the essence of cinema. They say that when people saw Lumière’s *Le déjeuner de bébé* [sic] or *L’arroseur arrosé*, they didn’t scream, “Oh, the baby is moving”, or “the waterer is moving”. They said, “the leaves in the trees are moving.” They had already seen the baby moving with the magic lantern. What was new was that the leaves were moving. The “leaves” in the Bachfilm are the musicians’ fingers and hands and Leonhardt’s unbelievable conducting gestures that are precisely not repetitive.[101]

El “suspense” del cine no solo está en la trama, en el montaje, en lo abstracto —en lo inmaterial—, sino que está también en los músicos tocando sus instrumentos, en el aire que emana de la escena, en los gestos de los actores y en los espacios en que se encuentran —lo material—. *Chronik der Anna Magdalena Bach* se abre de forma similar a la película de Hawks: Gustav Leonhardt, que interpreta a Johann Sebastian Bach es filmado de espalda tocando el clavecín. El plano encuadra su espalda y dura unos tres minutos hasta que, de repente, la cámara retrocede para mostrar los músicos tras el clavecín.

Figura 8. Primer plano de *Chronik der Anna Magdalena Bach*¸ también en retroceso.

La escena, a diferencia de la de *A song is born*, no tiene un solo corte. Huillet y Straub concibieron su film a partir de la filmación —con sonido directo— de todos los números musicales en una sola toma. Aun así, la sensación es la misma que en la película de Hawks: la creación de un espacio desde un punto de vista único. Siguiendo los apuntes de Bordwell, se podría concluir que las películas de Huillet y Straub que hemos tratado hasta ahora, se adhieren al paradigma clásico, puesto que en todas ellas el espacio es construido desde planos situacionales. Además, como en Hawks, también alternan construcciones inmediatas y graduales —como en el caso del primer plano—.

[100] Turquety. *Op. cit.* p.172. Traducción propia del inglés.
[101] Straub en Turquety. *Op. cit.* p.172.

En ambas películas, además, las escenas musicales son una constante que va siendo alternada con planos y escenas "no-musicales". Como es sabido, *A song is born* es el remake de una película previa de Hawks, *Ball of fire* (1942)[102] [103], sustituyendo a los profesores que están creando una enciclopedia por músicos que, como se ha comentado anteriormente, elaboran una historia de la música. De forma fortuita, uno de ellos descubre en un momento de la película el jazz, género que habían obviado hasta el momento, lo que lleva al protagonista a recorrer varios clubs y bares para documentarse sobre este innovador estilo musical. Es precisamente este entramado argumental el que permite a Hawks dar rienda suelta a los numerosos momentos musicales de la película[104]. Estos van siendo puntuados por la relación entre Danny Kaye y Virginia Mayo, equivalente a la de Gary Cooper y Barbara Stanwyck en la película original.

Chronik der Anna Magdalena Bach¸ en cambio, es el primer largometraje de Huillet y Straub y la película en la que más tiempo y energía invirtieron. El deseo de realizar una película sobre Bach, como admiten ambos, nació más de diez años antes de su estreno y les llevó un enorme trabajo tanto de documentación como de búsqueda de medios y financiación[105]. Como apunta Roud, solamente centrándonos en los tres primeros planos de la película, se puede desentrañar la rigurosa estructura que la compone. El segundo plano de la película, que sigue al anteriormente descrito, dura tan solo un segundo y en él podemos ver fugazmente a la mismísima Anna Magdalena, totalmente inmóvil, a la vez que empezamos a oír su voz en off, que se prolonga al tercer plano. Éste plano vuelve a encuadrar de espaldas a Bach, de niño, tocando el clavecín durante un minuto y medio, antes de que la cámara se acerque para encuadrar el pentagrama. Sigue Roud: "This process of contrast and counterpoint dominates the film. And for once the Word counterpoint is not metaphorical"[106].

Dos planos de larga duración entre los cuales se inserta uno de tan solo un segundo. Si la música de Bach es, en esencia, un arte del contrapunto, la única forma de ilustrarla es a través de unas imágenes equivalentemente contrapuntísticas. Texto contra subtexto, encuadre contra reencuadre, escena contra escena. Estas dialécticas hermanan

---

[102] Aunque Hawks no tenía mayor interés en hacer un remake explícito, existe en su obra un afán por partir y elaborar secuencias o situaciones anteriormente tratadas en otras de sus películas. Ver el artículo de Positif.nº195 *Organiser le sensible*.
[103] Hawks aceptó a regañadientes el encargo del productor Samuel Goldwyn y admitió haberla hecho solo por el generoso salario. Hawks en McBride. *Op. cit*. p.105.
[104] Algunos de los cuales incluyen célebres músicos, como Louis Armstrong o Lionel Hampton.
[105] Roud. *Op. cit.* p.64.
[106] Roud. *Op. cit.* p.78.

las películas de Hawks y Huillet y Straub, adscritos al paradigma clásico, pero a la vez alejándose de él. No se trata de una lógica de causa y efecto, sino de acumulación de efectos en la que la causa está permanentemente suspendida —o, si se prefiere, de una "deformación topológica de la gran forma"[107]—. Esto alcanza un punto álgido en determinados momentos de *A song is born* (Danny Kaye recorriéndose bares durante diez minutos de metraje en los que solo vemos actuaciones musicales que toman completamente las riendas de la película) o, por ejemplo, en la concepción de la película de Hawks que será tratada a continuación (la fabricación de falsos indicios en la trama de *The Big Sleep,* otra película plagada de constantes reencuadres). Películas en las que, como las de Huillet y Straub, "es la acción la que revela la situación"[108] [109].

Se trata, en realidad, de un trabajo subterráneo, que podría encontrar su vestigio en las películas de Charles Chaplin, cineasta con el que Deleuze ejemplificaba su noción de "la pequeña forma"[110]. Straub, en una escena de *Où gît votre sourire enfoui*, señala las películas que hizo Chaplin en los Essanay Studios en 1915 como el epítome de la precisión en el montaje. Algo que él mismo cataloga como "una retórica cinematográfica, en el buen sentido de la palabra"[111]. Esa retórica cinematográfica abogaría por la precisión del montaje, por la creación del espacio y, por encima de todo, por el meticuloso seguimiento de las acciones de los cuerpos.

En *Work* (1915) uno de los cortometrajes de la Essanay a los que hace referencia Straub, Chaplin interpreta a un operario que va a realizar un trabajo de pintura en la vivienda de una familia adinerada. Los primeros minutos del metraje se centran en la tortuosa llegada del personaje de Chaplin a la casa, mientras que, en la segunda parte de la película, nos adentramos en las estancias del hogar siguiendo la acción de los personajes. Cada estancia es "puesta en situación" con un solo plano general: la entrada, la cocina, la habitación de la planta baja, el pasillo de la planta de arriba y la habitación de la planta de arriba. La película se desenvuelve entonces, como se ha señalado anteriormente, siguiendo las acciones de los personajes: Chaplin hace los preparativos para pintar la habitación de abajo, vuelve a la entrada para coger materiales, entra a la

[107] Deleuze, en *La imagen movimiento*, en referencia al cine de Hawks. p.235
[108] Deleuze. *Op. cit.* p.227
[109] Este encadenamiento de escenas puede apreciarse en el ensayo audiovisual, que las intercala con un par de escenas musicales de *Chornik der Anna Magdalena Bach*.
[110] Deleuze. *Op. cit.* p.228
[111] Straub en *Où gît votre sourire enfoui,* dirigida por Pedro Costa.

cocina para hablar con el padre de familia —al que golpea inintencionadamente con la madera que acaba de coger—, y así sucesivamente.

La organización de los planos empieza a disponerse en una estructura con nociones tan elementales como las de izquierda-derecha y arriba-abajo. Los cortes de montaje "más precisos que los de Eisenstein"[112] se suceden entre el inicio y el final de los movimientos corporales. Bazin señalaba, estableciendo una comparativa con Jean Renoir, que tanto él como Chaplin "siempre intentaban dirigir la película en tanto que la narración fluyera de los personajes en una situación dada"[113]. Aun así, no había que concluir que las películas de Chaplin "no tuvieran estructura, arquitectura narrativa o que la dirección solo consistiera en elaborar situaciones. Más bien lo contrario"[114]. El método de dirección 'chapliniano' consiste, según Bazin en lo siguiente:

> Chaplin's method of direction consists in carrying Charlie's performance over into the camerawork, the shooting script, and the editing. But Chaplin's ellipsis, whether applied to space or time, is not really concerned with what we call the scenario. It only affects the narrative at the scene level in immediate relation to the actor within the structure of the situation. It would be imposible to think of a closer dependence of content and form, or, better, a more perfect fusion of the two[115].

Bazin encuentra en el cine de Chaplin la perfecta fusión entre 'content' y 'form', reflexiones que resuenan en la película de Pedro Costa a través de las palabras del propio Straub: "a través del trabajo entre la idea y la materia, emerge la forma"[116]. Una fusión que produce a su vez una forma libre "como la libertad del músico, que solo aparece cuando domina la mecánica"[117]. De ahí que las películas de Huillet y Straub, igual que las de Hawks o las del propio Chaplin den esa sensación de harmonía a la que se refería Orson Welles, según el cual "un film nunca funciona hasta que funciona musicalmente"[118].

---

[112] Straub en *Où gît votre sourire enfoui,* dirigida por Pedro Costa.
[113] André Bazin. *What is cinema? Vol.2*. University of California Press p.121. Traducción propia del inglés.
[114] Bazin. *Op. cit.* p.121.
[115] Bazin. *Op. cit.* pp.121-122.
[116] Straub en *Où gît votre sourire enfoui,* dirigida por Pedro Costa.
[117] Straub en *Où gît votre sourire enfoui,* dirigida por Pedro Costa.
[118] Orson Welles en *Filming Othello*.

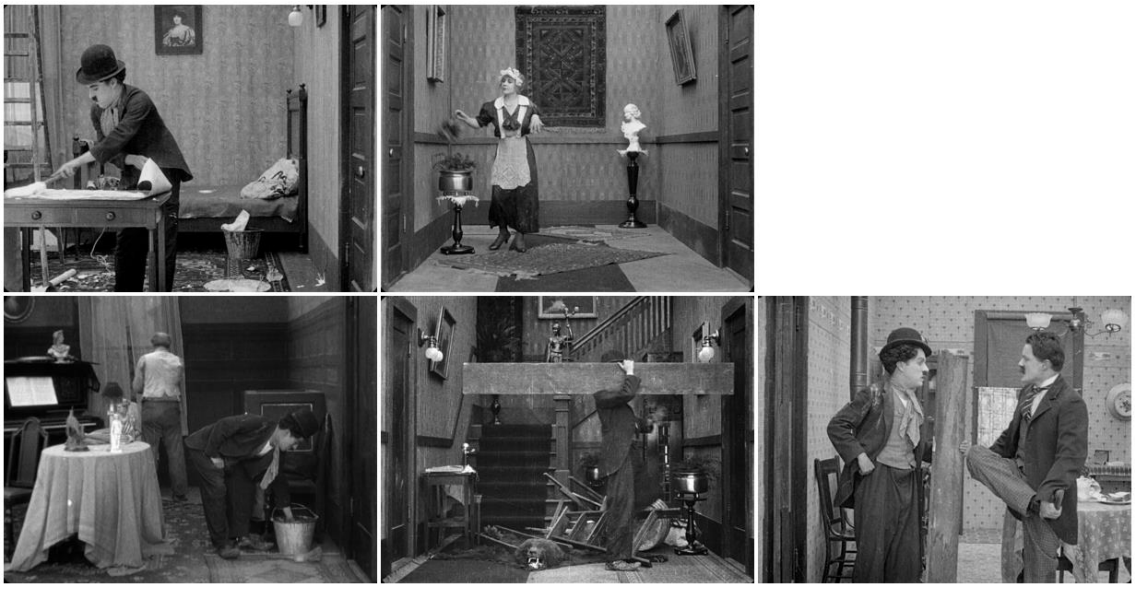

Figura 9. En *Work* (1915), la vivienda es descompuesta en un plano por estancia. Durante la película, los cuerpos actúan como vectores de la acción en todo momento.

Figura 10. En el cine de Hawks es habitual que de un amplio plano situacional, se descomponga la acción en planos americanos —a menudo desde el mismo punto de vista— ya sea con cortes o movimientos de cámara. Estos planos, responden a un seguimiento de las acciones de los cuerpos, más que a cualquier énfasis psicológico-narrativo (en *A song is born*, a las actuaciones de los músicos).

Figura 11. En las primeras películas de Huillet-Straub abundan los retrocesos y acercamientos de la cámara desde los planos situacionales típicos del cine de Hawks. Straub decía de *Chronik der Anna Magdalena Bach* que era "*una de las películas más visuales que existen, en la medida en que se ven más cosas en esta película que en una buena americana con mucho movimiento, con persecuciones y tiros*"[119]

[119] Straub en *Sobre algún cine, algunos cineastas y otros asuntos,* Revista Lumière. https://elumiere.net/exclusivo_web/internacional_straub/textos/straub_lisboa.php

La unión de estas películas hace que resuenen una vez más las palabras de Andrea Soto Calderón sobre el acercamiento genealógico, que atiende, más que a los relatos, "a los gestos y a los movimientos menores (…), a los matices inadvertidos o los hechos mínimos"[120]. El cine de Hawks y el de Huillet y Straub se mueve siempre en esa sutileza y en esa transparencia; nunca en el montaje psicológico o fragmentado. En el caso del primero esto es bastante evidente (de nuevo Rivette, "la evidencia es la marca del genio de Howard Hawks"); en el caso del dúo francés, pese a que sus películas puedan causar en un primer encuentro un cierto extrañamiento en el espectador, este proviene a menudo del choque entre el texto y la imagen (su siguiente largometraje será el caso más controvertido). Aun así, ese choque está basado en sí mismo en una propuesta cristalina y pura (de nuevo Daney, "textos resistiendo cuerpos, lugares resistiendo textos, cuerpos resistiendo lugares"). Una vez aceptada dicha propuesta, si nos atenemos a las imágenes de sus películas, es difícil encontrar un cine más franco y claro que el de Huillet y Straub (y precisamente esa franqueza es clave para entender sus películas como otra forma de resistencia, esta vez en relación con el cine clásico).

[120] Soto Calderón. *Op. cit.* p. 61

III. Comédies policières[121] (*The Big Sleep*/*Othon*)

¿Cómo trazar una línea de unión entre *The Big Sleep* y *Othon*? Esa era la cuestión inicial que se planteaba esta investigación. Cuando Jean-Marie Straub decía que *Othon* era una película 'hawksiana', podría entenderse como provocación o 'boutade'. Hawks es considerado, como se ha expuesto anteriormente, el epítome de la "dirección invisible". La película de Huillet-Straub, sin embargo, plantea tras la panorámica inicial por el Monte Palatino de Roma, una disyunción que señala la propia medialidad de la propuesta: un anacrónico contraste entre las togas que llevan los actores y el ruido de los coches de fondo. Una decisión crucial, que en cierto modo sería un comienzo para el cine de Huillet y Straub que, en palabras de Bruno Andrade, "devuelve la historia a su dimensión materialista"[122]. Como es sabido, *Othon* lleva el texto íntegro de Corneille a la pantalla, el argumento del cual gira en torno a las maquinaciones políticas de la corte romana para decidir al sucesor del Emperador Galba. Si *Nicht versöhnt* era el producto de los pensamientos de Straub sobre la Guerra de Argelia, es tentador pensar en *Othon* de forma paralela a los eventos de mayo del 68 en París[123]. Rodada en 16mm, la película vuelve a presentar trabas aún mayores que los saltos temporales de *Nicht versöhnt*. El texto es declamado por los actores a una cadencia que, en ocasiones, hace difícilmente comprensible los versos alejandrinos de Corneille. De forma no más diáfana se presentan las relaciones entre los personajes, hasta tal extremo que, si no se conoce de antemano la obra de Corneille o el relato de las *Historias* de Tácito, es prácticamente imposible captar el entramado argumental en un primer visionado. Quizá lo que sí que se capta inequívocamente desde un primer momento, son los anhelos de amor y poder que desbordan a Otón, Plautina, Camila, Vinio, Laco... personajes "típicos 'corneillianos', atrapados entre los cambios de los valores sociales en los que basan sus acciones y sus relaciones"[124]. En definitiva, una representación de los conflictos y maquinaciones de varios integrantes de la corte del Emperador de Roma y sus intentos por retener y

---

[121] El término proviene del título del libro de coloquios recopilado por Phillippe Lafosse. Tanto *The Big Sleep* como *Othon* podrían ser pensadas como tal, por su heterogénea mezcla de elementos.
[122] Bruno Andrade. Reseña de *Hatari*. Letterboxd. https://letterboxd.com/timeistheking/film/hatari/
[123] *Othon* se rodó en 1969, justo un año después de los acontecimientos. Straub se refirió en más de una ocasión a ella como film político aunque, según Richard Roud, negó que se hiciera como respuesta directa a la situación política en Francia. En todo caso, es evidente que el objetivo de la propuesta de Huillet y Straub es que el espectador se plantee si los dilemas sociales y morales presentes en el *Otón* de Corneille siguen siendo relevantes en el presente; una suerte de pedagogía, además, formulada explícitamente al final de la película, dedicada por Straub a "aquellos nacidos en la lengua francesa, que no han tenido el privilegio de conocer la obra de Corneille".
[124] Claire L Carlin. *Pierre Corneille Revisited*. Twayne's World Author Series 1998

conservar su posición de poder. La historia recobrando su dimensión materialista. Las ruinas invocadas desde la modernidad.

¿Cómo pensar esa resistencia histórica que vuelven a proponer Huillet y Straub con *Othon*? Es de nuevo Maurice Blanchot —otro autor que, como Straub, también reaccionó y dibujó un arco político y literario desde la Guerra de Argelia al mayo del 68— quien situaba la posibilidad de revolución en la interrupción total del juego político: "No hay comunidad que preexista al rechazo, sino que es el rechazo mismo que engendra lo común"[125]. Marina Garcés, en su artículo sobre los escritos políticos de Blanchot, lee esa trayectoria 'blanchotiana' y hace la misma propuesta que Huillet y Straub: trasladar su lectura a las condiciones políticas contemporáneas. Garcés cita una carta que Blanchot escribió tan solo unos meses después de mayo del 68:

> "Una sociedad políticamente muerta, en estado de humanidad petrificada, es aquella en la que cualquier tipo de participación, aunque sea en la oposición, nos incorpora en esa misma muerte; en ese mismo simulacro de vitalidad política que solo hace acrecentar la nada"[126].

Se puede leer el complot que traza Vinio, padre de Plautina y suegro de Otón, para que el propio Otón corteje en contra de su voluntad a Camila, única familiar en vida del Emperador Galba, como parte de "un simulacro de vitalidad política". Aunque todos los personajes medien entre sus verdaderos sentimientos y sus roles en la corte romana, no consiguen más que acrecentar la nada absoluta. Al final de la película, Otón es el nuevo emperador romano, pero se queda sin Plautina y Camila, despreciado por ambas. Laco ha asesinado a Vinio, a Galba y luego comete el suicidio. El último plano, cámara en mano, de dos minutos de duración, arrincona en el encuadre a Albin, fiel compañero de Otón (al que hemos visto también en la primera escena de la película), mirando al vacío, mientras los sonidos de los cláxones de los coches se oyen a lo lejos.

[125] Marina Garcés. El "comunismo de pensamiento" de Maurice Blanchot. Una lectura desde sus Escritos políticos. *Isegoría*, (49), 567-581.
[126] Garcés. *Op. cit.*

Figura 12. Albin mira al vacío en el último plano de *Othon*.

Quizás Straub, no solo tuviera en mente *The Big Sleep* mientras trabajaba en *Othon* —como él mismo reconoce—, sino varias películas de Howard Hawks donde una particular idea de lo "comunal" cobra una importancia similar. Deleuze comentaba en *La Imagen-Movimiento* que la única comunidad bien definida en el cine de Hawks es "el grupo de choque heteróclito (un alcohólico, un viejo, un muchacho…)". Un "grupo funcional que ya no se apoya en lo orgánico; que encuentra sus motivaciones en una deuda que debe ser borrada, una falta que es preciso redimir, una pendiente de degradación que hay que remontar (…)"[127]. Así mismo, Robin Wood cuestiona la naturaleza de los grupos hawksianos, que están "primordialmente compuestos por individualidades"[128]. En estos grupos, a diferencia de los de Ford —donde tanto Deleuze como Wood coinciden en que el sentido de la comunidad se encuentra mucho más arraigado[129]— los integrantes son ajenos a la tradición y a lo común; a las necesidades de la sociedad. Solo desde la interrupción, como propone Blanchot, estos individuos existen en comunidad. En *Only Angels Have* Wings (1939), los pilotos viven en la posada regentada por *Dutchy* (Sig Ruman), como fuera del tiempo, entre misiones aéreas suicidas. Solo a través de Bonnie (Jean Arthur), viajante que llega por casualidad a la ciudad portuaria de Barranca para pasar unos días, se nos presentan las dinámicas del grupo encabezado por Geoff (Cary Grant). En *His Girl Friday* (1940), una película también emparentada con *Othon* por la pegajosa sensación de verborrea constante, Hildy (Rosalind Russell) vuelve a las oficinas del periódico dirigido por Walter Burns (de nuevo, Cary Grant) tras haber dimitido como

[127] Gilles Deleuze. *Estudios sobre cine 1. La Imagen-Movimiento.* Paidós. p.234
[128] Wood. *Op. cit*., p.89. Traducción propia del inglés.
[129] Ver los fragmentos citados anteriormente.

periodista porque echa de menos la acción y el trabajo[130]. Estas dinámicas grupales encuentran su resonancia en la película de Straub, cuyos personajes tampoco se apoyan ya en lo orgánico, sino que hacen de sus anhelos y motivaciones personales su propio vehículo hacia un "afuera de la comunidad". No en vano comentaba Angès Perrais que la película "materializaba la ausencia del pueblo"[131].

Marina Garcés también alude a las respuestas a los escritos de Blanchot llevadas a cabo por Jean-Luc Nancy, para el cual "la apertura de la comunidad remite directamente a la insuficiencia de la existencia humana, al inacabamiento que le es esencial y que solo la vida en común nos puede revelar."[132] Tanto *The Big Sleep* como la anterior *To Have and Have Not* son la exposición más clara del individuo aislado en la obra de Hawks, personificado en ambos casos por Humphrey Bogart. Wood comentaba a propósito de la última, que el personaje de Bogart encarnaba una feroz protesta ante cualquier interferencia autoritaria de los derechos del individuo. "La protesta del verdadero individuo ante los abusos de aquellos en poder"[133]. Hawks, en una de sus pocas discusiones con los críticos sobre su propio trabajo, decía que la particularidad sobre *The Big Sleep* era que la audiencia siempre sigue los pasos del Phillip Marlowe de Bogart. "El espectador siempre tiene la misma información que él, de forma simultánea. La escena empieza y acaba con él"[134]. Paradójicamente, esta plena subjetividad encarnada en el personaje principal, no deja de constituir un cierto sentido de lo común. Francisco Algarín señala a propósito de los complots tan presentes en el cine de Jacques Rivette: "Los miembros de la comunidad difuminada y flotante son etéreos, personajes abstractos, apenas bocetos escritos de desaparecidos en el subsuelo o enviados a la superficie para desplazar una intriga. Presencia y ausencia en la comunidad provisoria, se alternan virtualmente, el grupo no está ni vivo ni orgánico."[135] Existe una transmisión formal de *The Big Sleep* a *Othon* (y a su vez, al cine de Rivette) en tanto que ambas constituyen una comunidad difuminada de anhelos y deseos frustrados. De intrigas desplazadas y de luchas de poder.

---

[130] Las relaciones formales de *Othon* con *His Girl Friday* se trabajan también en el ensayo audiovisual.
[131] Agnès Perrais. *Política del texto en el cine.* Revista Lumière https://www.elumiere.net/exclusivo_web/internacional_straub/textos/othon_parrais.php
[132] Garcés. *Op. cit.*
[133] Wood. *Op. cit.,* p.29.
[134] McBride. *Op. cit.,* p.183.
[135] Francisco Algarín. *Escenas de vida paralela. Una partida de dobles, fantasmas y revenants con Jacques Rivette.* p.17

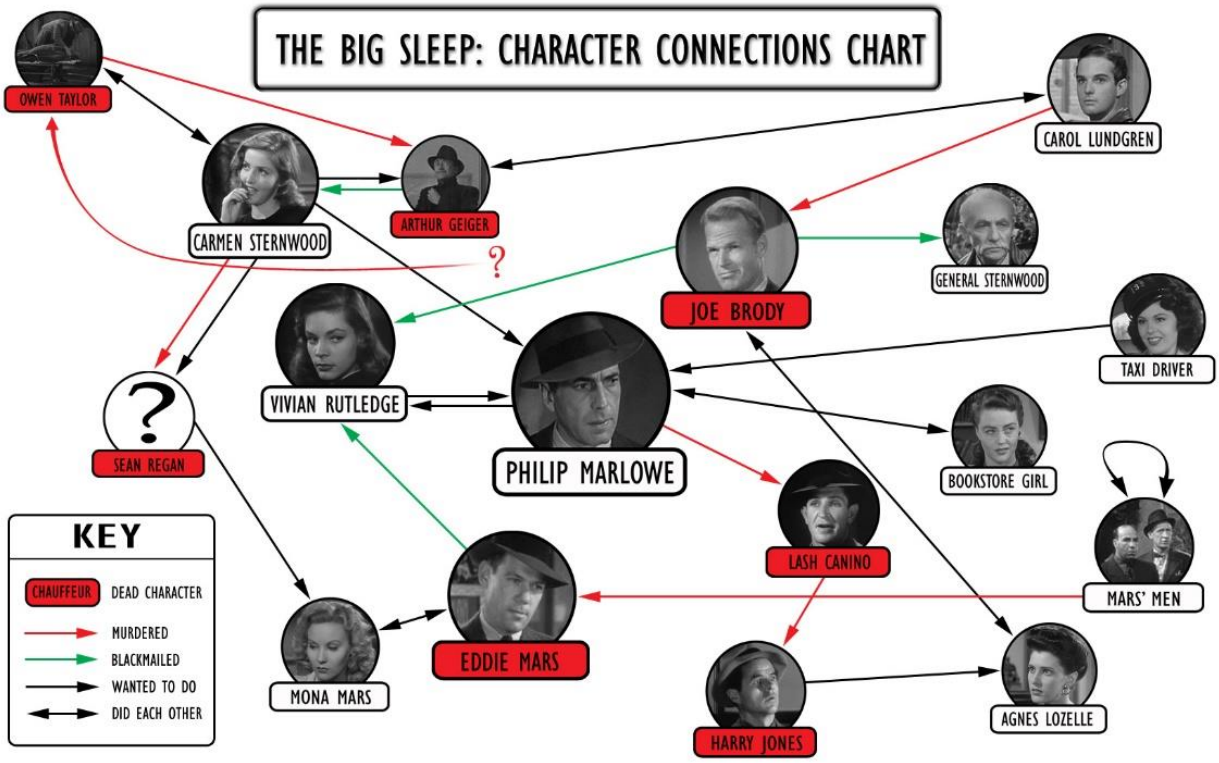

Figura 13. La comunidad difuminada en *The Big Sleep*. Gráfico realizado por aficionados, donde se ilustra el tipo de relación que se establece entre los personajes que aparecen en la película: "asesinado por", "chantajeado por", y, por último, "interés amoroso de". Recuperado de: https://isleyunruh.com/howard-hawks-big-sleep-explained-via-graph/

Aun así, es evidente que Hawks trabaja de forma distinta a cómo Huillet y Straub adaptan a Corneille. Lejos de cualquier intención pedagógica o de usar el texto íntegro, Hawks, como era habitual, llevó a su terreno la novela de Chandler. Ya en *To Have and Have Not*, se puede encontrar en Hawks, según Todd McCarthy, una encarnación evidente de la 'teoría de autor'[136]. Aun contando para la película con "quizás dos de los más grandes novelistas de la primera mitad del siglo veinte (Ernest Hemnigway y William Faulkner), uno de los guionistas más poderosos (Jules Furthmann), una estrella fulgurante (Humphrey Bogart) y uno de los estudios con una imagen más férrea (Warner)"[137], Hawks fue capaz de "unir todas estas voces excepcionales para crear la máxima expresión de su visión del mundo".[138] En otro de los comentarios de McCarthy encontramos la clave de la relación de Hawks con la literatura: tomar del material una parte antes que un todo: en este caso, la relación entre los protagonistas de la novela, que, encarnados por Bogart y la debutante Lauren Bacall, cimentarán toda la película. En el caso de *The Big Sleep*,

[136] McCarthy. *Op. cit.,* p.505.
[137] McCarthy. *Op. cit.,* p.505.
[138] McCarthy. *Op. cit.,* p.505.

Hawks da incluso otra vuelta de tuerca a su entendimiento del cine. En cierto modo, dicha película marca un punto de inflexión en tanto que Hawks se preocupará desde ese punto en adelante más por los personajes que por la trama. Sus obras tenderán a presentar argumentos deslavazados y esquemáticos en favor de un intenso encadenamiento de sólidas escenas. "No es casualidad que sea la trama más convulsa y densa que Hawks jamás trabajó, la que desencadene ese cambio en su actitud artística", argumentará McCarthy[139]. Paradójicamente, el resultado es similar al de la propuesta de Huillet y Straub en *Othon* —liberarse de las restricciones literarias, desplazar una trama argumental en favor de su visión, que emerja una organicidad a partir del ensamblado de la película— pero los medios a través de los cuales se consigue son totalmente opuestos: Huillet y Straub son fieles a la totalidad del texto y Hawks toma solamente aquello que le interesa.

Yendo más allá, las resonancias no solo se dan entre Hawks y Huillet-Straub, sino entre los cineastas y los propios autores de partida. En ese sentido, tanto Straub como Rivette comentaron en varias ocasiones que las dos películas que Hawks hizo con Bogart tienen un espíritu 'corneiliano'. "En *To Have and Have Not* y *The Big Sleep*, como en las últimas obras de Corneille, la intriga no solo es incomprensible para el espectador, sino también para los propios personajes, y ahí está la tragedia moderna"[140], comentará Straub. "La ambigüedad, la complejidad, son los privilegios de los más nobles sentimientos"[141], apuntará Rivette. Y, aún más interesante que las declaraciones y escritos 'straubianos' y 'rivettianos' sobre las que da vueltas esta investigación, se encuentra de nuevo en Jacques Rancière otro parentesco. En *L'inconsciente esthétique*, el filósofo francés expone en uno de los capítulos de la obra, una vivencia del propio Corneille. El dramaturgo recibe, en 1659, un encargo para las fiestas de carnaval. Dicho encargo resulta de vital importancia para Corneille, ya que lleva retirado de la escena dramática siete años, desde su fracaso con *Pertharite*. Corneille toma una decisión para resolver el encargo con éxito: adaptar la tragedia por excelencia: el *Edipo* de Sófocles. Tratada ya de forma ilustre anteriormente, a Corneille le bastaría con simplemente adaptar y traducir la obra al francés. Sin embargo, la adaptación se complica rápidamente: Corneille, para preservar la sensibilidad de las damas de la corte francesa, decide no escenificar la mutilación ocular de Edipo —la tratará fuera de campo—. Suprime también el intenso enfrentamiento verbal con Tiresias;

[139] McCarthy. *Op. cit.* p.534
[140] Jean-Marie Straub en Straub de la A a la Z. https://www.youtube.com/watch?v=mO8mlNAxuR4&t=2181s&ab_channel=JulienGoetz
[141] Rivette. *Op. cit.*

la disputa es reemplazada por una intriga moderna: una trama pasional —entre Dircé, hermana de Edipo, que no figura en la tragedia de Sófocles y Teseo— que provoca un conflicto de intereses que torpedea la sentencia sobre el culpable del asesinato de Layo, principal motivación de Edipo.

Será no solo por las particulares reescrituras de tragedias clásicas, sino también por la revolucionaria mezcla de tragedia y comedia, que el parentesco entre Corneille y Hawks cobrará vida. La obra más popular del dramaturgo francés, *El Cid*, causó gran controversia en el momento de estreno por no adherirse a las unidades clásicas Aristotélicas y por su entramado argumental. Dicho revuelo no impidió que la obra —una irreverente mezcla de comedia de enredo y tragedia— llegara a ser considerada la más popular de la década[142]. Precisamente en la atracción popular que emanaban sus obras encontramos otra resonancia con el cine de Hawks, quizás uno de los directores clásicos más empecinados en proporcionar, por encima de todo, entretenimiento a los espectadores.

Claire Carlin señala un último punto de conexión: el tratamiento de los héroes. Mientras que los amantes de Racine son dominados por sus pulsiones amorosas, las parejas de Corneille a menudo son capaces de mediar entre sus sentimientos y su deber político o familiar[143]. En el cine de Hawks, como en *Othon*, los personajes negocian sus afectos, sus posiciones y sus trayectorias profesionales. Como comentaba François Truffaut, "en Hawks vemos el triunfo de la mente; en Nicholas Ray, el triunfo del corazón"[144].

Si a Straub, según sus palabras, no le interesa "tanto la literatura, como lo que hay en su interior"[145], se podría afirmar que Hawks no se preocupa tanto por la trama de *The Big Sleep*, como por los cuerpos que en ella aparecen. Straub invocaba en sus coloquios con el público una reveladora referencia a André Bazin, punto nodal sobre el cual orbita también la relación que se propone entre las dos películas:

> "Un film n'existe que si c'est une dialectique permanente entre le théâtre et la vie, entre la vie et l'abstraction."[146]

Es desde esa proposición 'baziniana' que se puede atisbar la genialidad de la construcción de la película de Hawks; la relación dialéctica no es entre dos momentos históricos, como

---

[142] Claire L. Carlin. *Pierre Corneille Revisited*. Twayne's World Author Series 1998
[143] Carlin. *Op. cit.*
[144] François Truffaut *Les films de ma vie*. p.147
[145] Straub en Lafosse. *Op. cit.,* p.92.
[146] Straub citando a André Bazin, en Lafosse *Op. cit.* p.255

en *Othon*, sino entre una obra y los cuerpos que en ella aparecen; entre un género cinematográfico y la relación en la vida real de los dos protagonistas del film. Humphrey Bogart y Lauren Bacall, que ya dejaban ver muestras de su apabullante química en *To Have and Have Not*, proporcionan en *The Big Sleep* a través de sus personajes esa "dialéctica entre teatro y vida, entre abstracción y naturalismo"[147]. El género de cine negro —que estaba en pleno apogeo tras el pistoletazo de salida que el propio Bogart dio bajo la dirección de John Huston en *The Maltese Falcon* (1941)—, constituye el pretexto sobre el cual la pareja protagonista crea "un espacio distante de la cultura racionalista, para acomodar un discurso al mismo tiempo épico y dramático, narrativo y penetrante, tradicional y subversivo"[148]. Un espacio abierto lleno de miradas, de gestos, de una historia de amor en medio del ajetreo político, que sustituye al universo, en vez de ser incluido en él. No importa de qué historia hubiera partido Hawks (el hecho de que se basara en el novelista por excelencia al que se asocia el género, solo hace que engrandecer su propuesta): la película hubiera quedado igualmente eclipsada por el calor fulgurante de las estrellas. La proposición queda clara desde uno de los títulos de crédito más particulares hasta la época: dos sombras toman la pantalla y la figura masculina le enciende el cigarrillo a la femenina.

Figura 14. Créditos iniciales de *The Big Sleep*.

En resumen, si para Straub un film no existe "más allá de su dialéctica entre teatro y vida", se puede empezar a comprender porque pensaba en *The Big Sleep* mientras realizaba *Othon*. La conclusión se podría hallar, como se ha comentado anteriormente, en la noción de comunidad difuminada que ambas películas plantean. Sin embargo, otra conclusión igual de estimulante se encontraría en sus diferentes configuraciones dialécticas. En *Othon*, entre dos períodos históricos —el imperio romano y la Europa de

[147] Straub sobre el cine de Renoir y von Stroheim, en Laffose. *Op. cit.,* p.123.
[148] Bruno Andrade. Reseña de *Change pas de mains* (1975). https://letterboxd.com/timeistheking/film/dont-change-hands-1975/

finales de los sesenta— y en *The Big Sleep*, entre la ficción y la realidad. En ese sentido, se podría pensar en las palabras de Georges Bataille en su ensayo *El aprendiz de brujo*:

> Sin embargo, la primera apariencia dudosa de dos amantes que se reúnen en su noche prefijada no es de la misma naturaleza que las ilusiones del teatro o de los libros. Pues el teatro y la literatura no pueden crear por sí solos *un mundo en que se encuentren seres*. (…) Cuando se encuentran, deben contentarse con expresar lo que sintieron mediante frases que sustituyen reacciones comunicables por la comparación y el análisis. Mientras que los amantes se comunican aun en lo más profundo de un silencio donde cada movimiento cargado de ardiente pasión tiene la capacidad de causar éxtasis.[149]

Quizás el cine sí sea capaz —a diferencia del teatro y de la literatura— de crear ese espacio de síntesis realista entre el texto y el mundo encarnado en el cuerpo de los actores. Ese espacio que tan bien logran construir en sus películas Hawks y Huillet y Straub.

[149] Georges Bataille. El aprendiz de brujo. En *La conjuración sagrada. Ensayos 1929-1939*. Adriana Hidalgo editora. p.243

IV. Superproducciones (*Land of the Pharaohs*/*Moses und Aron*)

Se ha escrito hasta ahora, durante todo el ensayo, tanto sobre conceptos que unen el trabajo de Hawks y de Huillet-Straub, como sobre puntos de conexión entre sus películas. Las películas que se proponen abordar en este último capítulo amalgaman en muchos sentidos varias de estas conexiones anteriormente expuestas. *Land of the pharaohs* se emparenta con *Red river y Nicht versöhnt* por el gran foco temporal sobre el que la película se desarrolla —la construcción de la gran pirámide de Guiza—. Hay en la película de Hawks esa recurrente energía masculina obsesiva hacia el trabajo y la excelencia, así como ese antagonismo respecto al género femenino. *Moses und Aron*, por su parte, comparte con *Chronik der Anna Magdalena Bach* y *A song is born* esa puesta en escena contrapuntística, encarnada en los propios Moisés y Aaron. Confluyen también esos estratos históricos latentes en el Monte Palatino sobre el cual se desarrolla *Othon*: la película adapta la ópera inacabada de Arnold Schönberg sobre el libro del éxodo a lomos del anfiteatro romano Alba Fucense, además de varias tomas rodadas en Egipto. Sin embargo, al poner *Land of the pharaohs* junto a *Moses und Aron*, salta a la vista aún más que sus posibles conexiones —la concienzuda representación de lo atávico, el periodo histórico sobre el cual se desarrollan— una cierta discordia. Como si ambas películas se resistieran a la atracción que las pudiera unir.

Este apartado funciona a modo de límite provisional al acercamiento propuesto entre el cine de Huillet y Straub y el de Hawks. Como se ha comentado anteriormente, el filósofo Jacques Rancière, también dibujaba con *Moses und Aron* una posible división en la obra de Huillet y Straub, pero más que sobre cualquier justificación externa, el límite que aquí se propone viene dado por el propio dispositivo planteado por el dúo francés con dicha obra. El trabajo con la puesta en escena en *Moses und Aron* se siente, por primera vez en su filmografía, mucho más cerca de las vanguardias que del clasicismo. Como se ha comentado hasta ahora, las tres películas anteriores reposan sobre un cierto equilibrio entre las innovaciones formales y una resistencia respecto al clasicismo, fundamentada sobre todo en el sentido del espacio y la puesta en escena. En *Moses und Aron*, en cambio, ese sentido del espacio es constantemente dislocado por las abundantes panorámicas y movimientos de cámara. Además, el punto de vista no es ni objetivo, ni "a la altura del ojo humano", sino que va fluctuando entre Moisés, Aarón y el coro; entre el cielo y la tierra; entre lo divino y lo terrenal. ¿Cómo acercar la obra entonces, a *Land of the pharaohs*? Se tratará de argumentar que el acercamiento está más en la ruptura que

suponen estas películas respecto al modus operandi habitual de sus autores, que en cualquier punto central o resistencia que puedan compartir.

Moses und Aron empieza, como *Othon*, con una gran panorámica. Hay, sin embargo, una gran diferencia entre ambos recursos: en *Othon* el recorrido de la cámara por el casco urbano de la ciudad de Roma —que acaba en un zoom sobre una gruta del Monte Palatino— funciona como una suerte de prólogo a la película[150]. En cambio, en *Moses und Aron* la panorámica integra en sí misma una de las preocupaciones centrales de la ópera de Schönberg y del dispositivo planteado por Huillet y Straub. El plano empieza con un encuadre fijo de Moisés de espaldas a la cámara, filmado desde un ángulo elevado, aplanando el busto contra la tierra del anfiteatro. Moisés, elegido divino para liberar al pueblo de Israel de la esclavitud del faraón, le repite una y otra vez a Dios sus dudas sobre si la tarea que le ha sido asignada resultara exitosa. Un Dios que no será visible en toda la película; al que solo percibiremos en fuera de campo. En un momento dado, Moisés se detiene y la cámara pasa del encuadre de su busto a una panorámica que se eleva en diagonal y barre de derecha a izquierda las montañas recortadas contra el cielo. Dicho movimiento podría seguir la mirada del propio Moisés —que nos ha sido negada durante los tres minutos anteriores—, orientado hacia la misma línea que resigue cuidadosamente la cámara mientras oímos el coro divino que también escucha Moisés. Sentimos también a través de dicho movimiento las formaciones geológicas de la localización, las nubes y los arbustos hasta que la cámara se detiene sobre dos montañas. Como señala Benoît Turquety, "la montaña es el lugar de la alianza; es Dios —la doble montaña también es, sin duda, Moisés y Aarón— y la montaña es distancia, otra definición para Dios"[151]. Huillet y Straub ponen de manifiesto la distancia entre Moisés y Dios y, de paso, frustran cualquier sentido del espacio que pueda tener el espectador. En ese sentido, no es casualidad que Turquety cite a P. Adams Sitney, figura ineludible del cine de vanguardia: "El abismo entre la filmación mecánica del horizonte y el encuentro ficcional entre Dios y Moisés se hace tan grande a lo largo de los diez minutos, que el espectador pierde la habilidad de posicionar a Moisés en relación a la montaña. (…) El movimiento ha durado tanto que perdemos la noción del alcance del barrido"[152].

---

[150] Se trata del único plano de la película en el cual no se recita ningún verso del *Otón* de Corneille.

[151] Turquety. *Op. cit*. p.84. El autor aproxima la noción de Dios a la definición de *aura* que da Walter Benjamin en *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*: "Un extraño tejido de espacio y tiempo: la manifestación de una distancia, por cercana que pueda parecer".

[152] P. Adams Sitney. *Modernist montage*. p.206. Citado en Turquety. *Op. cit.* p.85. Traducción propia del inglés.

Figura 15. Panorámica descrita en el primer plano de *Moses und Aron*.

No se trata, ni mucho menos, del único plano en el que la cámara adopta este comportamiento mecánico, deshumanizado respecto al espacio que muestra. En el minuto veinte de metraje Huillet y Straub construyen un ampuloso plano, de nuevo desde un ángulo elevado, en el que la cámara parece flotar y atravesar el anfiteatro, haciendo barridos desde el coro de los "viejos dioses" al coro formado por el pueblo, desde un coro a los tres convertidos y desde los tres convertidos de nuevo al otro coro.

Estos barridos panorámicos están presentes también de forma prominente en *Land of the pharaohs*, aunque en la película de Hawks la noción de *cámara como ente mecánico* que filma una *distancia* no parece explícita. La ambición por hacer una "crítica analítica"[153] del material de partida a través de su adaptación al cine es definitivamente algo que aleja a Huillet y Straub de Hawks (como ya se ha podido comprobar en el capítulo dedicado a *Othon* y *The Big Sleep*). *Moses und Aron* constituye una "encarnación del texto por músicos, cantantes y actores en un espacio natural así como un análisis de cómo la ópera funciona"[154]. Lejos de esta aspiración, *Land of the pharaohs* se concibe como una superproducción histórica de Hollywood a partir de un guion firmado por Harry Kurnitz, Jack Harold Bloom y, de nuevo, William Faulkner. La elección del período histórico no responde a ningún deseo vital —la idea inicial era ambientar la película alrededor de la construcción de un aeródromo en China durante la Primera Guerra Mundial[155]—, y la elección del formato de filmación (2.55:1), fue impuesta por Warner Bros pese a la reticencia de Hawks[156].

En cualquier caso, el ejemplo más dilatado del uso de las panorámicas en esta película se da hacia el minuto veinticinco de metraje, tras la ceremonia celebrada tras la vuelta del faraón Keops (Jack Hawkins) después de una larga guerra. Este primer bloque de la película sirve a Hawks para establecer el motor de la trama: la construcción de la gran pirámide, para la cual el faraón, a través de la esclavitud del pueblo hebreo, arranca un proyecto de construcción que durará muchos años, abarcados por Hawks a través de varias elipsis. Dicho proyecto da pie a las secuencias más espectaculares de la película,

---

[153] Turquety. *Op. cit.* p.86.
[154] Turquety. *Op. cit.* p.86.
[155] Bill Khron. Hawks at work: the making of *Land of the pharaohs*. Recuperado en: https://kinoslang.blogspot.com/2009/03/hawks-at-work-making-of-land-of.html
[156] Khron. *Op. cit.* De hecho, no deja de resultar lógico que los productores le transmitieran a Hawks quejas y dudas sobre el uso que el director estaba haciendo del formato ancho. Hawks, acostumbrado a concebir sus escenas a una cierta distancia de los actores, no usaba los primeros planos muy a menudo, hecho que irritaba a sus productores, que sentían que desperdiciaba el potencial del *Cinemascope*. Hawks no volvería a usar dicho formato en ninguna otra película.

realizadas con "más extras que en una película de DeMille"[157] bajo el sol abrasador de Egipto. Más de ocho minutos son empleados en mostrar esas panorámicas, duración nada desdeñable para una supuesta película enmarcada en un cine clásico que, como es sabido a través de Bordwell o Deleuze, favorece la construcción de secuencias alrededor de la causa-efecto. Esos excesivos planos en formato *cinemascope* constituyen una de las varias anomalías que presenta la película en relación con el corpus 'hawksiano'; anomalía no tanto en la 'divagación' respecto a la trama —algo que se ha comentado también en relación a las secuencias musicales de *A song is born*, y que será una constante en todo su cine posterior— como por la construcción formal de las mismas.

Como apunta Miguel Marías[158], otra de las anomalías reside en que la obsesión masculina por el trabajo se presente aquí con un matiz: si a lo largo de todas la obras de Hawks los hombres alternan trabajo y descanso —algo ya patente en su primer largometraje sonoro *The Dawn Patrol*, donde se va cambiando el foco entre las escenas de aviación y las del cuartel—, en *Land of the pharaohs* los hombres que trabajan son esclavos al servicio del faraón, que se dedica a planear su vida después de la muerte y a las intrigas de palacio entre sus dos esposas, su hijo y su fortuna. De la misma forma, las empresas acometidas por los héroes 'hawksianos' responden a un cierto sentido del honor, a un bien común o a un código de conducta interno adoptado por los propios personajes. Aquí, en cambio, la finalidad del proyecto llevado a cabo en la película solo beneficia al propio Keops, cegado por el ansia de construir la gran pirámide en la que descansar eternamente en su segunda vida.

En muchos sentidos, se podría pensar en la noción de bisagra para situar la película en el canon 'hawksiano': algo que une y separa a la vez, algo que articula un movimiento, una apertura y un cierre. Jean-Claude Biette, cineasta y figura cercana tanto al cine de Huillet-Straub (adoptó el papel de Martianus en *Othon*) como a la crítica de *Cahiers du Cinéma*, comentó a raíz de *Land of the pharaohs* que Hawks, cineasta de los géneros —de lo relativo—, dirigió su mirada por una vez hacia lo absoluto. Según Biette, "La fuerza de Hawks radica en su sentido de lo concreto, en el pequeño detalle que constituye el funcionamiento de todo"[159] y, en cambio, en *Land of the pharaohs*, toda la construcción de la película conduce a una gigantesca cámara mortuoria, sellada desde dentro a través de un sistema hidráulico. La construcción de la pirámide como promesa de una vida más

[157] Khron. *Op. cit.*
[158] Ver su artículo sobre Land of the Pharaohs en la revista Casablanca nº7-8.
[159] Jean-Claude Biette. *Poetique des auteurs*. p.29

allá de la muerte; una vida que todos los personajes de Hawks han puesto en riesgo sin rechistar: los aviadores de *The Dawn Patrol* y *Only Angels Have Wings*, los pescadores de *Tiger Shark* (1932) o los pilotos de *The Crowd Roars* y *Red Line 7000*, por ejemplo. Es por eso que, en el faraón Keops interpretado por Jack Hawkins, encontramos al primer personaje sobre el que Hawks no aplica una mirada humanista. No es casualidad que, como apunta Marías, sea la única película del cineasta americano que continúa tras la muerte de su protagonista principal[160]. Si en *The Big Sleep* veíamos todas las acciones del film desde la perspectiva de Philip Marlowe, en *Land of the pharaohs* el relato continúa impasible tras el asesinato de Keops orquestado por la princesa Nellifer (Joan Collins).

Bill Khron va incluso más allá cuando señala que la película *era* literalmente la construcción de la pirámide. *Land of the pharaohs* termina solo cuando la construcción se da por finalizada; el último plano encuadra la pirámide en el horizonte. Khron hace hincapié en esa analogía 'construcción de la pirámide-filmación de la película':

> "The first point is so obvious that I hesitate to mention it, is that Land of the Pharaohs is a film about the making of a film. As such, it would not necessarily have any special claim on our attention –Hawks' studies of mostly-male groups in action can be seen as metaphors for the daily life of a film crew. But in Land of the Pharaohs for the first time the activities of Hawks' directly mirror what used to be called "the process of production" of the film itself."[161]

La lectura que hace aquí Khron va en sintonía con aquella que realizó Truffaut respecto al equipo de cazadores de *Hatari!*[162], es decir, los personajes de Hawks trabajan con una jerarquía y disciplina análogas a las de un equipo de producción que trabaja en una película de tal magnitud[163]. Khron también encuentra otra analogía entre lo faraónico y lo artístico: no solo Keops busca la inmortalidad, sino también el propio Hawks:

> "I think that Hawks, who always denied that he was an artist, made *Land of the pharaohs* for the most obvious of reasons: He was trying to create a masterpiece that would live forever."[164]

---

[160] Marías. *Op. cit.*
[161] Khron. *Op. cit.*
[162] Apreciación que cita Joseph McBride en McBride. *Op. cit.*p.175
[163] Noel Howard, en su libro sobre la producción de la película, cuenta el arduo trabajo de la gran cantidad de extras que se tuvieron que movilizar para llevar a cabo las escenas de construcción de la pirámide.
[164] Khron. *Op. cit.* Además de las cavilaciones de Khron, si vemos el trailer de *Land of the pharaohs*, se puede comprobar como la película fue promocionado en aquella época con un tono de innegable grandiosidad: "The story of the first wonder of the world becomes the greatest wonder of the entertainment world"

Figura 16. Los tres primeros planos corresponden a la construcción de la pirámide, mientras que el cuarto es el último plano de la película: la pirámide terminada.

Como se ha comentado, la película dialoga con *Moses und Aron* en tanto que ambas funcionan como bisagra respecto a las filmografías de sus autores; de lo relativo a lo absoluto, de lo terrenal a lo divino. Dos películas que filman con tanto esmero lo concreto, que acaban siendo abstractas. Abstractas también en el sentido de *extracción*, como señala Phillippe Lafosse, "la acción de *extraer* de la realidad, de lo real"[165], pues según Straub —invocando a Bertolt Brecht—, ese es el arte de los realistas: "desterrar la verdad sedimentada"[166] Es paradójicamente también en este capítulo donde más resuena la noción de desfiguración de Jacques Rancière:

> Dicho trabajo (el de desfiguración) presupone que todo el arte del pasado está ahora disponible para su relectura, revisión, repintado o reescritura; pero también que cualquier cosa de este mundo —objeto banal, lepra de un muro, ilustración comercial u otros— está a disposición del arte en su doble potencial, como jeroglífico que cifra una época del mundo, una sociedad, una historia y, a la inversa, como presencia pura, como realidad desnuda aderezada con el esplendor nuevo de lo insignificante. Las propiedades que Jean Epstein atribuye al cine son las de ese régimen artístico: identidad entre lo activo y lo pasivo, elevación de todas las cosas a la dignidad del arte, trabajo de desfiguración que extrae el suspense trágico de la acción dramática. La identidad entre consciente e inconsciente que Schelling y Hegel habían planteado como principio mismo del arte halla su encarnación ejemplar en el doble poder del ojo consciente del cineasta y el ojo inconsciente de la cámara.[167]

Siguiendo con esta cuestión que menciona Rancière, Turquety afirma que "nadie describiría las películas de Huillet y Straub como no-figurativas"[168] y, aun así, en esa afirmación se deja entrever una cierta resistencia, ya que "la tendencia complementaria de su cine hacia la abstracción, en la que el ritmo, la forma y la estructura perturba nuestra visión de ellas, permite un acceso a una nueva percepción"[169]. En otras palabras, el concienzudo trabajo de los actores con el texto no impide que se desprenda de la película una sensualidad —casi abstracta— derivada de los elementos naturales (la luz, los ruidos, la respiración, el ritmo). Y esto está presente en *Moses und Aron* (a partir de la ópera de Schönberg), así como en el cine de Hawks, un cine en el que hay "un secreto íntimo, un sentido innato del gesto y del espacio —que son elementos físicos— que es imposible

[165] Lafosse en Lafosse *Op. cit.* p.259
[166] Straub en Lafosse *Op. cit.* p.260
[167] Rancière. *La fábula cinematográfica.* p.13
[168] Turquety. *Op. cit.* pp.174
[169] Turquety. *Op. cit.* pp.174-175.

adquirir si no se posee”[170]. El encadenamiento de escenas de *Land of the pharaohs* responde aun a una estructura narrativa convencional, pero a la vez resulta casi una experiencia puramente sensorial, algo a lo que contribuye también el color, las composiciones y la banda sonora. Una de las dialécticas comentadas anteriormente en el ensayo toma aquí un nuevo matiz: la relación entre lo clásico y lo moderno deja de ser algo subterráneo para tornarse en algo explícito.

Es sabido que *Land of the pharaohs* supuso uno de los pocos fracasos comerciales de la carrera de Hawks. La película se sitúa temporalmente alejada del compendio de obras que realizó en los años 40 —y del que se extraen sus tres películas comentadas anteriormente—. Una serie de obras en las que alcanzó “el apogeo de su entendimiento del clasicismo”[171]. Sin embargo, tras el fracaso de su superproducción, Hawks estuvo otros cuatro años sin dirigir. Su regreso, con *Rio Bravo* (1959), presagió la vuelta de tuerca definitiva en su cine: adiós a lo argumental y a la historia (conceptos que ya se tambaleaban en realidad, desde *The Big Sleep*); la película se construirá exclusivamente alrededor de las interacciones de los personajes.

Land of the pharaohs es, simultáneamente, “el final de una cierta forma de clasicismo y el inicio de un cierto modernismo”[172], un intersticio que, como se comentaba al inicio del ensayo, encarnan en todos sus sentidos Danièle Huillet y Jean-Marie Straub. Sin duda, como decía Daney a propósito de esta relación del dúo francés con la tradición, ellos son “los profesores que nos habría gustado tener”, aquellos que “nos enseñaron a volver a escuchar, leer y mirar”[173]. Aquellos, en definitiva, que mejor integraron en el cine moderno las nociones de genealogía y resistencia.

---

[170] Claude Chabrol en *La nouvelle vague. Sus protagonistas*. Paidós. pp.28-29.
[171] Khron. *Op. cit.*
[172] Khron. *Op. cit.*
[173] Francisco Algarín. *Los profesores que nos habría gustado tener. Moses und Aron de Huillet y Straub.* https://elumiere.net/exclusivo_web/internacional_straub/textos/moses_und_aron.php

Conclusiones

No es de extrañar que la operación genealógica que se propone en esta investigación, guarde conexiones recurrentes con Jacques Rancière, ya que la propia Soto Calderón dibuja ese paralelismo (y trabajó mano a mano) con el filósofo francés en *Imágenes que resisten*: "la noción de resistencia es más cercana a la comprensión de Rancière, para quien no hay fuerzas del afuera sino distancias de un arreglo consensuado, de ahí que él prefiera hablar de disenso en vez de resistencia. Si las imágenes resisten lo hacen en el sentido de mantenerse en un intersticio, no se dejan fijar como operaciones en que se les intenta hacer funcionar como el doble de la realidad, no se dejan reducir al acto de un creador, ni a una red de significados. En esta doble tensión es donde tejen su frágil resistencia."[174] Una vez más, es en ese intersticio que se intenta operar para acercar a dos cineastas que, a primera vista, parecían estar muy alejados. El cine de Huillet y Straub, más que proponer una brecha entre el clasicismo y el modernismo cinematográfico, se "mantiene en esa brecha".

Si bien es cierto que en determinados momentos de la investigación se apuesta por nociones establecidas por otros filósofos (principalmente Blanchot) o incluso por figuras cinéfilas —en esa delgada línea que une al buen crítico de cine y al cineasta: Serge Daney, Paulino Viota, Miguel Marías, Jacques Rivette o François Truffaut—, se podría concluir que, partiendo de las reflexiones de Soto Calderón y de la noción de desfiguración que Rancière elabora en las primeras páginas de *La fábula cinematográfica*, se logra un acercamiento conceptual entre Hawks y Huillet y Straub.

Este acercamiento se vislumbra en tanto que en ambos cineastas hay una apelación constante a lo material, a trabajar los textos y la puesta en escena desde un punto de vista concreto —como se ha comentado varias veces, a menudo a la altura del ojo humano— y a la importancia que ambos otorgan a la disposición de los actores en relación con el espacio. En la primera parte de la investigación se hace alusión tanto a lecturas anteriores sobre las raíces clásicas en el cine de Huillet y Straub, como a esa dialéctica que emana de sus películas entre lo deliberado y lo espontáneo; en esa síntesis realista entre el texto y el mundo encarnada por los cuerpos de los actores. Así mismo, también se hace una breve incursión en la recepción de ambos cineastas con el fin de delimitar las películas escogidas para las comparaciones. Estas páginas dan cuerpo a ese mapa conceptual para el acercamiento entre Hawks y Huillet y Straub aunque, ulteriormente, el concepto y la

[174] Soto Calderón. *Op. cit.* p.66

forma son indisociables para ambos, como puede comprobarse en la segunda parte del trabajo y también en el ensayo audiovisual. Huillet y Straub hicieron su primer mediometraje en 1965, justo en mitad de la década en la que coinciden —como apuntan Marías y von Bagh—, varias generaciones de cineastas, hecho que favorece ese acercamiento que se pretende establecer.

La segunda parte de la investigación compone en sí misma un bloque firme entre cuatro de las primeras películas de Huillet y Straub (precisamente realizadas en esa época a la que se alude anteriormente) y cuatro películas de Howard Hawks, realizadas en un período de tiempo concentrado en apenas nueve años. Si bien el escoger cuatro películas de ambos limita el espacio que se le puede dedicar a cada una, leídas en conjunto, las comparaciones forman un tapiz de puntos clave que da sentido al estudio.

La primera pareja establece una comparativa en torno a la estructura dialéctica de las películas (el pasado y el presente, lo personal y lo político, el relevo generacional). Tanto *Red river* como *Nicht versöhnt* contienen ese prominente eje paternofilial en sus tramas. Además, aun si se encuentran situadas en contextos históricos muy alejados —el sur de estados Unidos a finales del siglo XIX y la Alemania de la primera mitad del siglo XX—, puede hacerse una fuerte lectura política en ambas películas. Robert Pippin sitúa en el personaje de Tom Dunson una encrucijada moral e ideológica que prefigura la guerra civil que está por venir en el país; mientras que Richard Roud analiza el espíritu pedagógico que se desprende de *Nicht versöhnt* a la vez que sitúa la película como el primero de muchos esfuerzos de la pareja de cineastas por vincular su vida personal a los materiales literarios que adaptan.

Precisamente en el material literario de partida se encuentra la clave de otra de las comparativa del estudio. Trayendo el *Otón* de Pierre Corneille a la Roma contemporánea en el momento de filmación, Huillet y Straub plantean otra dialéctica, esta vez entre teatro y vida. En una dialéctica similar basa también su funcionamiento un *noir* atípico, como *The Big Sleep*. Una trama ininteligible que revolotea alrededor de los personajes interpretados por Lauren Bacall y Humphrey Bogart, ejes de toda la acción dramática. Una trama que, aunque adapte una novela de Raymond Chandler, tanto Jacques Rivette como el propio Straub calificaron más de una vez como 'corneilliana'. En ambas películas, además, se puede leer a través de los escritos políticos de Blanchot y Nancy la noción de comunidad desfigurada, que apela precisamente a los vanidosos complots políticos, criminales y amorosos que se establecen tanto en el Imperio Romano de las *Historias* de Tácito como en la ciudad de Los Ángeles de Chandler.

Otra de las comparativas que se establecen antepone el análisis de la puesta en escena de los cineastas. Cuando Rancière habla de desfiguración, se refería a la emergencia de un gesto pictórico similar entre pintores de diferentes épocas. Huillet y Straub pudieron con *Chronik der Anna Magdalena Bach* llevar a cabo su soñado proyecto de filmar la vida de Bach de forma epistolar a través de la figura de su esposa. Y, para ello, se valieron de una retórica cinematográfica que guarda más coincidencias con el cine clásico de Hollywood de las que en un principio pudiera parecer. Años más tarde, en *Où gît votre sourire enfoui?*, de Pedro Costa, Straub personificó esa retórica en la figura de Charles Chaplin, un cine en el cual es la acción la que revela la situación; un autor al que sin duda Hawks prestó atención tanto en sus postulados formales como en su capacidad para unir comedia y drama. Esto se puede ver de forma clara en el ensayo audiovisual: la acción siempre parte del mismo punto de vista y los cuerpos dictaminan el corte de montaje. Si la relación de *Chronik* con el cine clásico no es tan aparente es por varias decisiones: Huillet y Straub intercalan estas escenas musicales con planos de corta duración y una voz en off centelleante. En sus primeros trabajos, la pareja de cineastas se sitúa en una brecha entre el clasicismo y el modernismo.

Esa brecha parece contraerse y expandirse hasta que llegamos a la última comparativa. *Moses und Aron* supone la entrada de lleno en una nueva gramática para Huillet y Straub, más cercana al cine de vanguardia —no en vano, Benoît Turquety cita a P. Adams Sitney en su certero y vasto análisis de la película—. Con el mismo gusto por lo atávico y situadas en contextos históricos por primera vez cercanos (el Antiguo Egipto y el libro del Éxodo), *Land of the Pharaohs* es a menudo considerada la menos 'hawksiana' de las películas que hizo Hawks. Todd McCarthy empieza a situar en *The Big Sleep* un punto de inflexión en la obra de Hawks, que tenderá desde entonces a desembarazarse de la trama y a centrar su cine en las interacciones de los personajes. Ciertamente, eso se puede ver ya en la dinámica Bogart-Bacall, aunque será Bill Khron quien dé por terminada esa etapa más clásica y narrativa del cine de Hawks con el fracaso comercial de *Land of the pharaohs*. Las posteriores *Rio Bravo, Hatari!* o *Man's Favorite Sport*, se sitúan en una brecha parecida a la de las primeras películas de Huillet y Straub. No es casualidad que, precisamente, fueran realizadas en los años en que se empezaban a solapar las carreras cinematográficas de ambos cineastas.

En definitiva, el ensayo establece diferentes vías para abordar las comparaciones comentadas, pero no se cierra a otras cuestiones que lo atraviesan: se puede pensar, sobre todo, en cineastas que podrían completar la genealogía (Ernst Lubitsch, Jean Renoir, John

Ford o Pedro Costa) o en esas dialécticas que pueden expandirse más allá del trabajo de Hawks y Huillet y Straub (el punto intermedio entre lo deliberado y lo espontáneo en el cine; la materialidad del trabajo con los actores, el espacio y los textos). Estas cuestiones, lejos de quedar cerradas podrían ser abordadas en estudios futuros.

Barcelona, 5 de junio de 2024

Bibliografía

Adorno, T. W. (1962). El ensayo como forma. *Notas de literatura*, 11-36.

Adorno, T. W. (1992). Teoría estética (1969). *Lisboa, Edições*, *70*.

Aidelman, N. & De Lucas, G. (2010). *Jean-Luc Godard. Pensar entre imágenes*. Intermedio.

Algarín Navarro, F. (2011). *Escenas de vida paralela: una partida de dobles, fantasmas y revenants con Jacques Rivette*. Universitat Pompeu Fabra http://hdl.handle.net/10230/11322

Algarín Navarro, F. (s.f.). *Aquí y en otro tiempo*. Revista Lumière https://elumiere.net/exclusivo_web/internacional_straub/textos/troptot.php

Algarín Navarro, F. (s.f.) *Los profesores que nos hubiera gustado tener.* Revista Lumière https://elumiere.net/exclusivo_web/internacional_straub/textos/moses_und_aron.php

Allen, W. S. (2016). *Aesthetics of Negativity: Blanchot, Adorno, and Autonomy*. Fordham Univ Press.

Andrade, B. (s.f.) Reseña de *Hatari*. Letterboxd. https://letterboxd.com/timeistheking/film/hatari/

Asín, M. (Ed.) (2011). *Jean-Marie Straub y Daniele Huillet. Escritos*. Intermedio.

Bataille, G. (2003) El aprendiz de brujo. En *La conjuración sagrada. Ensayos 1929-1939*. Adriana Hidalgo editora.

Bazin, A. (1971) *What is cinema?* University of California Press

Bense, M. (2017) On the essay and its prose. En Nora M.Alter y Timothy Corrigan (Eds.) *Essays on essay film*. pp.49-59. Columbia University Press.

Biette, J.C. (1988) *Poethique des auteurs.* Éditions de l'etoille.

Blanchot, M. (1992). *El espacio literario*, Paidós.

Blanco Hortas, M. (2021). Reseña de *The Road to Glory*. Letterboxd. Recuperado de: https://letterboxd.com/migblah/film/the-road-to-glory/

Bloom, H. (1997). *The anxiety of influence: A theory of poetry*. Oxford University Press.

Bordwell, D. (1996). *La narración en el cine de ficción*. Paidós.

Bordwell, D., Staiger, J., Thompson, K. (1997). *El cine clásico de Hollywood. Estilo cinematográfico y modo de producción hasta 1960.* Paidós.

Brenez, N. (2007). TW Adorno: Cinema in Spite of Itself-but Cinema All the Same. *Cultural Studies Review*, *13*(1), 70-89.

Byg, B. (1995) *Landscapes of resistance: The german films of Danièle Huillet and Jean-Marie Straub.*Berkeley: University of California Press.

Chabrol, C., Godard, J.L., Rivette, J., Rohmer, E. & Truffaut, F. (2004). *La Nouvelle Vague. Sus protagonistas.* Paidós.

Daney, S. (2010). *El plano straubiano*. Traducido al español en *Cahiers du Cinéma España* 2010.

Daney, S. (2012). A morals of perception. *Diagonal thoughts* (S. Debuysere, Trad.) en https://www.diagonalthoughts.com/?p=1529

Deleuze, G. (1984) *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1.* Paidós

Deleuze, G. (2008) ¿Qué es el acto de creación?, en Gilles Deleuze, Dos regímenes de locos. Textos y entrevistas (1975-1995), Paidós: Barcelona.

Díaz Garcés, E. (2019) *El espectador en différance*. Universitat Pompeu Fabra.

Dubois, P. (2003) *Plaies d'images*. en Jacque Aumont, Le Septième Art. Le cinéma parmi les arts. Paris: Léo Scheer, 2003

Farber, M. (2016). Introduction to Negative Space en *Farber on film*. Library of America.

Fendt, T. (ed.) (2016). *Jean-Marie Straub & Danièle Huillet*. Österreichisches Filmmuseum.

Furtado, Filipe (2016), Reseña de *The Big Sleep.* Letterboxd. Recuperado de: https://letterboxd.com/filipe_furtado/film/the-big-sleep/1/

Fundació Catalunya La Pedrera. (2023). Itinerario Sonoro. Recuperado de: https://www.fundaciocatalunya-lapedrera.com/expo/es/itinerarios/itinerario1.php

Gallagher, T. (2005) *Lacrimae rerum materialized*. Senses of cinema. En https://www.sensesofcinema.com/2005/feature-articles/straubs/

Garcés, M. (2013). El "comunismo de pensamiento" de Maurice Blanchot. Una lectura desde sus Escritos políticos. *Isegoría*, (49), 567-581.

Hawks, H., & McBride, J. (1982). *Hawks on Hawks*. University Press of Kentucky.

Khron, B. (2009). Hawks at work: The making of Land of the Pharaohs. *Kino Slang*. https://kinoslang.blogspot.com/2009/03/hawks-at-work-making-of-land-of.html

Lafosse, P. (2007). *L'étrange cas de madame Huillet et Monsieur Straub*: *Comédie policière avec Danièle Huillet, Jean-Marie Straub et le public.* Ombres/À Propos

Langlois H. (1963). *The modernity of Howard Hawks*. Hillier and Wollen 72-75. Recuperado de: https://torontofilmreview.blogspot.com/2013/06/henri-langlois-on-howard-hawks.html

Marías, M. (1981) Sobre *Red River*. Revista *Casablanca*. nº7-8. Recuperado de: https://miguelmarias.tumblr.com/post/656132709637341184/red-river-howard-hawks-194648

Marías, M. (1981) Sobre *Land of the pharaohs*. Revista *Casablanca*. nº7-8. Recuperado de: https://www.tumblr.com/miguelmarias/640834134160392192/land-of-the-pharaohs-howard-hawks-1955

Marías, M. & von Bagh, P. (2013) Los asombrosos 60. Un intercambio de e-mails entre Miguel Marías y Peter von Bagh. En *Cinema Comparat/ive Cinema*, *nº2: Formas en Revolución* (ed.) Gonzalo de Lucas. pp.67-80.

Masson, A. (1977). Organiser le sensible. 18-30. *Positif* 195-196.

Mirat, C. S. (2018). *Antonio Guadí, precursor de la sostenibilidad en la arquitectura.* Universidad Politécnica de Madrid

McCarthy, T. (1997). *Howard Hawks: the grey fox of Hollywood*. Grove Press.

Narboni, J. (1970). La vicariance du pouvoir. *Cahiers du cinéma*, *224*, 43-47.

O'Leary, B. (2003). Hollywood camera movements and the films of Howard Hawks: A functional semiotic approach. *New Review of Film and Television Studies*, *1*(1), 7-30.

Pena Morado, A. (2017) *Filmar las palabras*. Universitat Pompeu Fabra. http://hdl.handle.net/10230/33215

Perrais, A. (s.f.) Política del texto en el cine. (Algarín, F. Trad.) *Revista Lumière* https://www.elumiere.net/exclusivo_web/internacional_straub/textos/othon_parrais.php

Pippin, R. B. (2010). *Hollywood westerns and American myth: The importance of Howard Hawks and John Ford for political philosophy*. Yale University Press.

Rancière, J. (2001) *L'inconsciente esthétique.* Éditions Galillée.

Rancière, J. (2005). *La fábula cinematográfica*. Grupo Planeta.

Rancière, J. (2021). *El trabajo de las imágenes*: conversaciones con Andrea Soto Calderón. Ediciones Casus Belli.

Rivette, J. (1953) Génie de Howard Hawks. *Cahiers du cinéma, 23*.

Rodrigues, A. (1998). Jean-Marie Straub y Danièle Huillet. Sobre algún cine, algunos cineastas y otros asuntos**.** (Algarín, F. Trad.) *Revista Lumière*. Publicado originalmente en: Jean-Marie Straub, Danièle Huillet, Cinemateca Portuguesa. http://www.elumiere.net/exclusivo_web/internacional_straub/textos/straub_lisboa.php

Rosenbaum, J. (2011). *Jean-Marie Straub, Sensualista rural.* El Salto. https://www.elsaltodiario.com/sidecar/jean-Marie-Straub-Daniele-Huillet-sensualista-rural

Roud, R. (1972) *Straub*. Cinema One.

Rousseau, J.C. (2021). Dar la vuelta al cuadro. Lab Nomadica https://lab.nomadica.eu/laba2021/dar-la-vuelta-al-cuadro-ensayo/

Soto Calderón, A. (2023). *Imágenes que resisten. La genalogía como método crítico*. Virreina Centre de la Imatge.

Spire, A. (2000). Autrui est secret parce qu'il est autre: Entrevista con Jacques Derrida. *Le Monde de l'education.* Recuperado de http://palimpsestes.fr/module_geopo/derrida.pdf

Taccetta, N. R. (2012). Supervivencia e imagen: Agamben-Warburg-Benjamin y la historia. *Revista Lindes*, 5.

Tajafuerce, B. S. (2004). Estética y autonomía: de Adorno a Blanchot. *Taula: quaderns de pensament*, 291-298.

Tesson, C. (1990). La línea de demarcación, Entrevista con Jean-Marie Straub y Danièle Huillet. (García, P. Trad.) *Cahiers du cinema.* https://intermediodvd.wordpress.com/2012/06/03/john-ford-por-straubhuillet-primera-parte/

Truffaut, F. (1982). *The Films of my life*. Simon & Schuster.

Turquety, B. (2009). *Danièle Huillet, Jean-Marie Straub: Objectivists in cinema.* Amsterdam University Press.

Viota, P. (1990). El ángel Dreyer. *Archivos de la filmoteca: revista de estudios históricos sobre la imagen*, (8), 63-72.

Wollen, P. (1998) *Signs and meanings in Cinema*. BFI Publishing

Wood, R. (2006). *Howard Hawks*. Wayne State University Press.

Anexo 1: Filmografías parciales

Películas citadas dirigidas por Howard Hawks

Trent's Last Case (**1929**), 35mm, B&N, 66'

No estrenada.

The Dawn Patrol (*La escuadrilla del amanecer*) (**1930**), 35mm, B&N, 95'.

Basada en la historia *The Flight Commander*, de John Monk Saunders.

The Crowd Roars (*Avidez de tragedia*) (**1932**), 35mm, B&N, 85'.

Basada en una historia original de Hawks y en *The Barker: A Play of Carnival Life*, de Kenyon Nicholson.

Tiger Shark (*Pasto de tiburones*) (**1932**), 35mm, B&N, 80'.

Basada en *Tuna*, de Houston Branch.

Today We Live (*Vivamos hoy*) (**1933**), 35mm, B&N, 110'.

Basada en la historia *Turn About*, de William Faulkner.

The Road to Glory (*Camino a la gloria*) (**1936**), 35mm, B&N, 95'.

Basada en la película *Les Croix des Bois*, de Raymond Bernard.

Come and Get it (*Rivales*) (**1936**), 35mm, B&N, 105'.

Basada en la novela Edna Ferber.

Bringing up baby (*La fiera de mi niña*) (**1938**), 35mm, B&N, 102'.

Basada en la historia de Hagar Wilde.

Only Angels Have Wings (*Solo los Ángeles Tienen Alas*) (**1939**), 35mm, B&N, 121'.

Basada en las historias de Anne Wigton y Howard Hawks.

His Girl Friday (*Luna Nueva*) (**1940**), 35mm, B&N, 92'.

Basada en la obra *The Front Page*, de Ben Hecht y Charles MacArthur.

Ball of Fire (*Bola de fuego*) (**1942**), 35mm, B&N, 111'.

Basada en la historia *From A to Z*, de Billy Wilder y Thomas Monroe.

To Have and Have Not (*Tener y no tener*) (**1944**), 35mm, B&N, 100'.

Basada en la novela de Ernest Hemingway.

The Big Sleep (*El Sueño Eterno*) (**1946**), 35mm, B&N, 113' (versión estreno) / 116 (primera versión).

Basada en la novela de Raymond Chandler.

Red River (*Río Rojo*) (**1948**), 35mm, B&N, 133' (versión estreno) / 125 (primera versión).

Basada en la novela *The Chisholm Trail*, de Borden Chase.

A Song Is Born (*Nace una canción*) (**1948**), 35mm, Color, 112'.

Remake de *Ball of Fire*.

I Was a Male War Bride (*La novia era él*) (**1949**), 35mm, B&N, 105'.

Basada en la historia autobiográfica de Henri Rochard.

The Big Sky (*Río de Sangre*) (**1952**), 35mm, B&N, 138' (después cortada a 122').

Basada en la novela de A.B. Guthrie Jr..

Monkey Business (*Me siento rejuvenecer*) (**1952**), 35mm, B&N, 97'.

Basada en una historia de Harry Segall.

Land of the Pharaohs (*Tierra de Faraones*) (**1955**), 35mm, Color, 106'.

Guion original de William Faulkner, Harry Kurnitz y Harold Jack Bloom.

Rio Bravo (**1959**), 35mm, Color, 141'.

Basada en una historia corta de B.H. McCampbell.

Hatari! (**1962**), 35mm, Color, 159'.

Basada en una historia de Harry Krunitz.

Man's Favorite Sport? (*Su Juego Favorito*) (**1964**), 35mm, Color, 120'.

Basada en la historia *The Girl Who Almost Got Away*, de Pat Frank.

Red Line 7000 (*Peligro… Línea 7000*) (**1965**), 35mm, Color, 110'.

Basada en una historia original de Hawks.

Información extraída de la biografía de Todd McCarthy.

Películas citadas dirigidas por Huillet y Straub

Machorka-Muff (**1962**), 35mm, B&N, 18'.

Basada en la historia de Heinrich Böll *Hauptstädtisches Journal* (1957).

Nicht versöhnt oder Es hilft nur gewalt, wo Gewalt herrscht (*No reconciliados o, solo la violencia ayuda allí donde la violencia reina*) (**1964/65**), 35mm, B&N, 52'.

Basada en la novela *Billard um halb zehn* (1959) de Heinrich Böll.

Chronik der Anna Magdalena Bach (*Crónica de Anna Magdalena Bach*) (**1967**), 35mm, B&N, 93'.

Textos extraídos de los *Obituarios* (1754), de Carl Phillipp Emanuel Bach y J.F. Agricola, de las cartas y memorias de Johann Sebastian Bach y otros documentos de la época.

Der Bräutigam, die Komödiantin und der Zuhälter (*El Novio, la Actriz y el Chulo*) (**1968**), 35mm, B&N, 23'.

Texto trabajado a partir de *Krankheit der Jugend* (1926), de Ferdinand Bruckner.

***Les yeux ne veulent pas en tout temps se termer ou Peut-etre qu'un jour Rome se permettra de choisir a son tour* (*Othon*)** (*Los ojos no quieren cerrarse todo el tiempo o Tal vez un día Roma se permita elegir a su vez* (*Otón*)) (**1969**), 16mm, Color, 88'.

Texto íntegro de Pierre Corneille (*Otón*), obra representada por primera vez en 1664.

Geschichtsunterricht (*Lecciones de historia*) (**1972**), 16mm, Color, 85'.

Adaptación de un fragmento de la novela *Die Geschäfte des Herrn Julius Caesar* (1937-39), de Bertolt Brecht.

Einleitung zu Arnold Schoenbergs Begleitmusik zu einer Lichtspielscene (*Introducción al "Acompañamiento a una escena cinematográfica", de Arnold Schoenberg*) (**1972**), 16mm, Color/B&N, 15'.

Textos: Cartas de Arnold Schoenberg a Wassily Kandinski, 20 abril y 4 de mayo; Fragmento de un discurso de Bertolt Brecht para el Congreso Internacional en la Defensa de la Cultura, 1935.

Moses und Aron (*Moisés y Aarón*) (**1974**), 35mm, Color, 105'.

Adaptación de la ópera inacabada de Arnold Schoenberg *Moses und Aron* (1930-32).

Fortini/Cani (*Fortini/perros)* (**1976**), 16mm, Color, 83'

Basada en el libro *I cani del Sinai* de Franco Fortini (1967).

Dalla nube alla resistenza (*De la nube a la resistencia*), **(1978)**, 35mm, Color, 105'

Adaptación de varios textos de Cesare Pavese: *Dialoghi con Leucò* (1947) y *La luna e il falò* (1950)

Trop tôt, trop tard (*Demasiado pronto, demasiado tarde*) **(1980/81)**, 16mm, Color, 100'

Textos: Carta de Friedrich Engels a Karl Kautsky (20 febrero 1889); fragmento de *Die bauernfrage in Frankreich und Deutschland*¸ de F. Engels; Epílogo de *La lutte de classes en Egypte de 1945 a 1968*, M. Hussein.

Klassenverhältnisse (*Relaciones de clase*) (**1983**), 35mm, B&N, 130'

Basada en la novela *Amerika* de Franz Kafka (1911-1914).

Der Tod des Empedokles; oder: wenn dan der Erde Grün von neuem euch erglänzt (*La muerte de Empédocles*) (**1986)**, 35mm, Color, 132'

Adaptación de la tragedia en dos actos de Friedrich Hölderlin (1798)

Sicilia! (*Sicilia*) (**1998**), 35mm, B&N, 66'

Basada en la novela *Conversazione in Sicilia* de Elio Vittorini (1937-38)

Información extraída de la publicación de Ted Fendt.

Otras películas citadas

Assault on precinct 13 (*Asalto a la comisaría del distrito 13*) (**1976**), John Carpenter (dir.)

The Thing (*La cosa*) (1982), John Carpenter (dir.)

Work (*Charlot, trabajando de papelista*) (**1915**), Charles Chaplin (dir.)

Où gît votre sourire enfoui? (*¿Donde yace tu sonrisa escondida?*) (**2001**), Pedro Costa (dir.)

El sol del membrillo (**1992**), Víctor Erice (dir.)

Jean-Marie Straub und Danièle Huillet drehen einen Film nach Franz Kafkas "Amerika" (**1983**), Harun Farocki (dir.)

À bout de soufflé (*Al final de la escapada*) (**1960**), Jean-Luc Godard (dir.)

Pierrot le fou (*Pierrot el loco*) (**1965)**, Jean-Luc Godard (dir.)

Notre musique (*Nuestra música*) (**2004**), Jean-Luc Godard (dir.)

Sauve qui peut (la vie) (*Salve quien pueda (la vida)*) (**1980**), Jean-Luc Godard (dir.)

The Maltese Falcon (*El halcón maltés*) (**1941**), John Huston (dir.)

Beyond a reasonable doubt (*Más allá de la duda*) (**1954**), Fritz Lang (dir.)

The Thing from another world (*El enigma de otro mundo*) (**1951**), Christian Nyby (dir.)

Le crime de Monsieur Lange (*El crimen del señor Lange*) (**1936**), Jean Renoir (dir.)

Jeune film à sa fenêtre lisant une lettre (1983), Jean-Claude Rosseau (dir.)

Change pas de main (**1975**), Paul Vecchiali (dir.)

Filming Othello (**1978**), Orson Welles (dir.)

Anexo 2: Ensayo audiovisual

Enlace al vídeo

A la altura del ojo humano del cine de Hawks al de Huillet y Straub

INFORME DE ORIGINALIDAD

2%	2%	1%	1%
INDICE DE SIMILITUD	FUENTES DE INTERNET	PUBLICACIONES	TRABAJOS DEL ESTUDIANTE

FUENTES PRIMARIAS

1	Submitted to Infile Trabajo del estudiante	<1%
2	3epoca.sulponticello.com Fuente de Internet	<1%
3	www.cinematheque.ch Fuente de Internet	<1%
4	sintesis.uai.cl Fuente de Internet	<1%
5	correspondenciascine.com Fuente de Internet	<1%
6	ir.uiowa.edu Fuente de Internet	<1%
7	repositori.upf.edu Fuente de Internet	<1%
8	philpapers.cdp.uwo.ca Fuente de Internet	<1%