

2

metodologías  
de análisis  
del film

Javier Marzal Felici  
Francisco Javier Gómez Tarín  
(editores)

a



x

---

# Aullidos contra el cine. El anticine a través de los Letristas y la Internacional Situacionista

José María Navarta Martín



lo largo de su historia, el cine ha sufrido revoluciones que en algunos casos han cambiado su fisionomía. Tal es el caso de la llegada del sonido, o el color, o su estructura narrativa abierta por D.W. Griffith y que ha venido imperando la industria hasta nuestros días. Pero hay autores o colectivos de personas, que han intentado cambiar el modo de hacer cine tal y como lo conocemos generalmente hoy, tal y como la industria cinematográfica lo tiene establecido, tal y como nosotros lo percibimos. Podríamos hablar de auténticos revolucionarios del cine, que en su día intentaron imponer, algunos con más éxito que otros, su manera de entender o/y hacer cine. Baste recordar a Dziga Vertov, Sergei Eisenstein, o movimientos como el Expresionismo Alemán o la *Nouvelle Vague*. Todos ellos son recordados en la historia del cine y sus manifiestos y análisis se encuentran “a mano” directa o indirectamente en multitud de publicaciones.

Otros autores y colectivos han pasado más desapercibidos. Tal es el caso de los Letristas y de la Internacional Situacionista, los cuales rara vez suelen aparecer en los manuales de historia del cine, negándoles por tanto su aportación al séptimo arte. Otras facetas, sin embargo, como sus escritos políticos, sí han tenido su pequeña repercusión y han sido estudiados con más detenimiento. Las razones de tal olvido pueden ser varias. Podría pensarse que el cine no era su única afición, ya que la mayoría de su legado es teórico, pero es innegable su aportación cinematográfica como explicaré más adelante. René Vienet, miembro de la Internacional Situacionista, en su artículo “Instrucciones para la realización de filmes situacionistas” afirmaba que «cada situacionista esté con condiciones tanto de rodar una película, como de escribir un artículo» (Vienet, 1988: 355-356). Podría pensarse que su influencia posterior fuera ínfima o insignificante, sin

embargo, hoy en día, se aplican algunas herramientas y teorías desarrolladas por ellos, aunque no se les nombre. Hay multitud de cineastas y artistas que se consideran herederos o que afirman una influencia de su cine. Sin embargo, la filmografía de estos colectivos no es fácil de encontrar, o simplemente queda reducida a su exhibición en el circuito artístico contemporáneo. Otra razón puede ser que el cine que ellos promulgaban era un cine que atacaba directamente a la forma en que consumimos cine, al cine establecido (narrativo), y por tanto, atacaba directamente a la propia industria cinematográfica.

El cine para los situacionistas plantea un juego de amor-odio. Por un lado, es un reflejo de la sociedad espectacular vigente, por lo que plantean su destrucción. Debord critica: «El cine es el espectáculo sin participación, es un sustituto pasivo de la actividad artística unitaria. El cine propicia una atmósfera servil y pasiva, como la de las grandes catedrales.». Sin embargo, las propias tecnologías del cine, sirven a Debord para su utilización espectacular. «Fue la sociedad y no la tecnología la que hizo del cine lo que él es hoy. El cine podría ser una reflexión histórica, teórica, ensayo, memorias. Podría ser el filme que yo estoy haciendo en este momento» –se dice en *In girum imus nocte et consumimur igni*, película de la que hablaré más adelante.

Para esta empresa, diseñaron algunas herramientas de las cuales no todas empleaban para la realización de sus películas, sino para otras manifestaciones artísticas, como la pintura, el cómic, la poesía, etc... Estas herramientas son: la ausencia de imágenes (negación), el montaje asincrónico, el tratamiento cincelante, la deriva o el *détournement*<sup>1</sup>.

De este modo, se podrían apreciar dos etapas en el anticine a través de la historia de estas dos organizaciones. Una primera etapa hablaría sobre la negación de la imagen, una deconstrucción del cine y otra etapa que vendría dada por la descontextualización de la imagen cinematográfica a través del citado *détournement*.

Así, la deconstrucción primero y la descontextualización después, serán las dos vías o herramientas que alimenten este tipo de cine.

## LA DECONSTRUCCIÓN DEL CINE

Para Isidore Isou, fundador del Letrismo, la creación era la forma más elevada de la actividad humana, y el arte era su esencia. Lo que movía a la sociedad no era la supervivencia, sino la inquietud por crear.

Según Isou, en el arte se alternan dos fases: La fase de *ampliques* (ámplica o de amplificación), durante la cual, cualquier nueva forma, cualquier nueva moda, alarga sus brazos para incorporar el mundo, para transformarlo; entonces alcanza su límite y comienza a decaer, encogiéndose y perdiendo su valor. Es como una descomposición. La otra fase es la fase de *ciselantes* (cincelante), en las que el arte se perfecciona y luego se destruyen poco a poco esos refinamientos, es un proceso de descomposición premeditado.

Primero hay que desmontar el mundo para luego reconstruirlo bajo el signo no ya de la economía, sino de la creatividad generalizada. Así, retomando a los dadaístas y a los primeros surrealistas, Isou quiere llevar hasta las últimas consecuencias la autodestrucción de las formas artísticas para su posterior reordenación, y decide comenzar por la poesía, que considera la forma más elevada del arte. Con un grupo de seguidores, Isou amplía este procedimiento a otros ámbitos artísticos y sociales como el cine y la arquitectura.

Es importante tener en cuenta este tipo de métodos a los que podríamos aplicar el término “deconstrucción”, casi diez años antes que Jacques Derrida lo utilizara por primera vez, ya que bajo este prisma de la negación trabajaron toda su obra los dadaístas del Cabaret Voltaire. Y bajo el mismo enfoque estético y social mediante el cual han sido analizados los dadaístas a lo largo de la historia del arte, pueden ser analizadas las películas de este período letrista.

Así en 1951, Isidore Isou lanza su “Manifiesto del cine discrepante” mediante su película *Traité de Bave et d'Eternité* (Tratado de baba y eternidad), donde mezclaba las imágenes y la banda sonora compuesta de onomatopeyas y diversos monólogos, negando el aspecto filmico de la película al utilizar celuloide roto y rayado, el parpadeo intencionado y fragmentos de pantalla en negro. «En primer lugar creo que el cine es demasiado rico. Es obeso. Anuncio la destrucción del cine, y el primer signo apocalíptico de ruptura es ese organismo graso que llamamos película.» (Marcus, 1999: 345). Posteriormente escribiría: «Nuestra película, ha ido más allá del “sincronismo”, e incluso más allá del “asincronismo armónico”<sup>2</sup>, llegando al antisincronismo total o montaje discrepante, que rompe la unidad de los dos pilares de la película, el sonido y la imagen, y los presenta en divergencia el uno del otro.» (Marcus, 1999: 264)

Otro ejemplo lo encontramos en la película del letrista Gil Wolman, *L'Anticoncept*, que constaba de un guión basado en frases recitadas y un contenido visual restringido a esferas blancas sobre negro. Se proyectaba sobre un globo lleno de helio anclado al suelo por una cuerda.

En el prólogo al guión publicado en la revista *Ion*, Guy Debord describía su película imaginaria como una superación no solo del cine, sino del propio *cinema discrepant*, que se suponía no podía ser superado al basarse en la ruptura de sus elementos constituyentes. Todo esto quedó justificado cuando fue finalmente realizada y proyectada. No contenía imágenes en absoluto. *Hurléments en faveur de Sade* (Aullidos por Sade), fue estrenada en el *Musée de l'Homme* el 30 de junio de 1952. La película consta de una banda de diálogos donde aparecen cinco voces: Wolman, Debord, Berna, Barbara Rosenthal e Isou. Aparte de los diálogos, el silencio es protagonista a intervalos cada vez mayores de tiempo. No contiene imágenes, sólo la alternancia de pantalla en blanco (para los diálogos) y negro (para el silencio).

## LA DESCONTEXTUALIZACIÓN DE LA IMAGEN CINEMATOGRAFICA

Isidore Isou es quien de nuevo adopta el término, declara la muerte de todo el arte tradicional, y también la alternativa a éste: el *détournement*, una especie de collage que emplea elementos ya existentes para creaciones nuevas. Esto implicaba una superación de la división entre artista y espectador, que más adelante evolucionará la Internacional Situacionista.

De nuevo en el dadá encontramos un antecedente, figuras como Hannah Höch o Raoul Hausman ya habían trabajado con el collage y con el fotomontaje que podría considerarse como una versión primitiva del *détournement*. También Marcel Duchamp investigó con la yuxtaposición de objetos sin relación aparente, lo que se llamó *ready-made*, o incluso tocó el tema del apropiacionismo y la autoría a través de obras como *L.H.O.O.Q.*

En la literatura también encontramos trabajos parecidos como en el caso de William S. Burroughs y sus *Cut-Ups*, poemas o relatos contruidos íntegramente a partir de recortes de otros textos. Quizá ajeno en Estados Unidos a todo lo que los situacionistas estaban experimentando en el campo del cine, escribió:

Los cut-ups podrían otorgar una nueva dimensión al cine. Monta una escena con mil otras escenas de juego de todos los tiempos y lugares. Monta y acorta. Monta calles de todo el mundo. Monta y reordena las palabras e imágenes de cualquier film. (Baret, 1993: 18)

En 1963 el antes mencionado Gil Wolman, siguió trabajando con la idea del *détournement* y trabajó lo que denominó *Scotch-art*, consistente en coger cinta adhesiva Scotch y colocarla sobre titulares de periódicos, levantar la cinta (llevándose las palabras) y volcarlas junto con otras en una nueva página en blanco.

Pero fue la Internacional Situacionista con Guy Debord los que aplicaron el *détournement* con sus máximas consecuencias al cine. El *détournement* apropia elementos fílmicos preexistentes, cambiando algún aspecto de su fisonomía y en consecuencia su significado original. Este reciclaje, esta descontextualización de material ya existente y, lo que más importa, perteneciente a otro creador, pone en jaque el propio concepto de autoría. El situacionismo nunca creyó en los derechos de autor, todos sus textos son libres, es decir, pueden ser citados sin necesidad de referirse a su fuente. La mayoría de sus textos fueron publicados en la revista *Internacional Situacionista* que tuvo una vida de 12 números con una periodicidad aleatoria.

En un artículo publicado en *Les Levres Nues* en 1956, Guy Debord y Gil Wolman describen la manera en que llegan a desarrollar el concepto de *détournement*:

[...] el arte ya no puede justificarse como una actividad superior [...] Una vez que la negación de la concepción burguesa del arte y el genio ha llegado a ser un hermoso sombrero demasiado viejo, el dibujo de un bigote sobre la Mona Lisa no es más interesante que la versión original de tal pintura. [...] La aparición de nuevas necesidades convierte a las obras "inspiradas" en antigüedades. [...] cuando se consideran juntos dos objetos, no importa lo alejados que pudieran estar sus contextos originales, siempre existe alguna relación. [...] puede también alterar el significado de aquellos fragmentos en un sentido adecuado, abandonando a los imbéciles la preservación esclavizadora de la 'cita'.

Más adelante, los autores distinguen entre dos tipos de *détournement*: las tergiversaciones menores y las tergiversaciones fraudulentas.

La tergiversación menor es la de un elemento que no tiene importancia en sí mismo, de manera que produce todo su significado en el nuevo contexto en que ha sido ubicado. Por ejemplo, un recorte de prensa, una frase neutra, una fotografía de un lugar común.

La tergiversación fraudulenta, también llamada tergiversación propositiva premonitoria, es por el contrario la tergiversación de un elemento intrínsecamente significativo, que adquiere un sentido diferente en el nuevo contexto. Un slogan de Saint-Just, por ejemplo, o una secuencia de Eisenstein.

Las obras tergiversadas en sentido amplio estarán así compuestas de una o más secuencias de tergiversaciones fraudulentas o menores.

A la hora de analizar estos films es acertado englobarlos bajo lo que se ha venido a llamar "posmodernismo". Sin embargo, hay que tener precaución a la hora de establecer comparativas con algunos términos de los que algunos autores se han valido a la hora de tratar el posmodernismo.

Por ejemplo, hay que diferenciar los trabajos de *détournement* con el concepto de *pastiche* elaborado por Fredric Jameson (Jameson, 1991: 41-45). En su base se parecen, pero sin embargo, el *pastiche* recupera un determinado elemento del pasado, usualmente nostálgico, vaciándolo de contenido y recurriendo a la parodia. Mientras que la técnica situacionista propone una crítica mediante una confrontación de objetos, no vaciando, sino multiplicando sus sentidos.

Otro aspecto a tener en cuenta y que también ayuda a englobar los trabajos *détourné* en el posmodernismo bajo un enfoque tecnológico-social, es el uso y disponibilidad de medios de reproducción mecánica. El proceso reproductivo, que Walter Benjamin analizó en una de sus vertientes, - la reproductividad técnica (Benjamin, 1989), constituyó uno de los fenómenos más importantes del siglo XX. Algo con lo que empezó a experimentar Marcel Duchamp y que el Pop democratizó en las artes plásticas.

La reproducción técnica abre paso a la copia. Sin embargo, hay que considerar a la copia junto con su original como un elemento más de la realidad cotidiana y no como un sustituto de la realidad. No es un simulacro a la manera que lo definiría Baudrillard (2002). De este modo los significados de copia y original varían dependiendo de su contexto.

Otro concepto que va unido al de posmodernismo y el cual tiene bastante relación con el *détournement* es la alegoría, tal y como Craig Owens la describe (Owens, 2001). Según este:

Las imágenes alegóricas son imágenes que han sido objeto de apropiación; el artista alegórico no inventa las imágenes sino que las confisca. Reclama lo que es culturalmente significativo, lo plantea como su intérprete. Y en sus manos la imagen se convierte en otra cosa (allos = otro + agoreuei = hablar). El artista no restaura un significado original que puede haberse perdido u oscurecido; la alegoría no es hermenéutica. Mas bien, añade otro significado a la imagen. Si añade, no obstante, lo hace sólo para sustituir: el significado alegórico suplanta a otro anterior; es un suplemento. Esta es la razón por la que se condena a la alegoría, pero es también la fuente de su significación teórica.

Más adelante, hace balance de todas las formas artísticas que se vienen dando en el posmodernismo:

La apropiación, la especificidad del emplazamiento, la impermanencia, la acumulación, la discursividad, la hibridación... estas estrategias diversas caracterizan en buena medida el arte del presente y lo distinguen de sus predecesores modernistas. Constituyen también una totalidad cuando se les ve en relación con la alegoría, sugiriendo que el arte posmodernista puede identificarse de hecho con un impulso único, coherente, y que la crítica seguirá siendo incapaz de explicar ese impulso mientras continúe pensando en la alegoría como error estético.

Esta falta de conciliación con la representatividad (la forma de alienación que produce el espectáculo), responde a toda la obra de Guy Debord, que denuncia y desmonta en sus filmes, incluido *Hurléments en faveur de Sade*. El cine ocupa un lugar central, no sólo por la práctica del autor en torno al cine-detournement, sino por ser el arte por excelencia de nuestro tiempo y la manifestación más alta de las industrias del espectáculo. Para Debord, hacer cine es combatir al espectáculo desde dentro.

En 1959 escribe y dirige su primera película *Sur le passage de quelques personnes à travers une assez courte unité de temps* (Sobre el paso de algunas personas a través de una unidad de tiempo bastante corta). En ella se podrá ver todos los elementos que marcarán su cine a partir de ese momento. La película contiene imágenes de diversas fuentes al igual que algunos diálogos "citados" de pensadores clásicos, novelas de ciencia-ficción y sociólogos baratos. También contiene grabaciones sonoras de discusiones pertenecientes a la Tercera Conferencia de la Internacional Situacionista. La trama gira en torno a los años pasados con los Letristas.

*Critique of Separation* (Crítica de la Separación) fue su siguiente película. Rodada en 1961, repite el esquema de la anterior, salvo que en este caso, su trama gira en torno a un intento de provocación en el espectador, intentando ser crítica. Las imágenes son "tomadas" de cómics, fotos de carnet, periódicos y de otros audiovisuales como *The Mysteries of New York* teleserie de

1915. Hay algunas imágenes reales filmadas del propio equipo técnico de la película. Algunas frases pertenecen a la *Divina Comedia* de Dante o al *Macbeth* de Shakespeare.

Las frases del siguiente trabajo filmico pertenecen todas al mismo libro que escribió Debord y que también da título a la película: *La Société du Spectacle* (La Sociedad de Espectáculo). Doce años después de *Critique of Separation*, Debord sigue trabajando con su mismo modo de hacer cine. Esta vez va un poco más allá incluyendo imágenes de otras películas grandes del cine como *Río Grande* de John Ford, *Johnny Guitar* de Nicolas Ray, *El embrujo de Shanghai* de Josef Von Sternberg, *Murieron con la botas puestas* de Raoul Walsh, *Mr. Arkadin* de Orson Welles o *¿Por quién doblan las campanas?* de Sam Wood. También incluye *metraje prestado* de trabajos de un cierto número de realizadores burócratas de los llamados países socialistas.

Las reacciones a *La Société du Spectacle* hicieron que Debord se plantease un film respuesta a todas las críticas recibidas de su película. Así, en 1975 realiza *Réfutation de tous les jugements, tant élogieux qu'hostiles, qui ont été jusqu'ici portés sur le film 'La Société du Spectacle'* (Refutación de todos los juicios, tanto elogiosos como hostiles, que hasta ahora se han hecho sobre la película 'La Sociedad del Espectáculo'). Con su única voz y apoyándose en textos periodísticos y manifiestos del siglo XX, así como en imágenes de mítines y actos políticos, expone su discurso a lo largo de los 20 minutos de duración de la película.

Su última película *In girum imus nocte et consumimur igni* rodada en 1978 trata, según Debord, sobre el tema del agua como metáfora del paso del tiempo. También, a modo secundario, trata sobre el fuego como revolución, juventud, amor, el diablo, batallas, etc... Pero finalmente, agua del tiempo permanece y termina por extinguir el fuego. A través de citas de poetas que evocan la evanescencia de todo como Li Po, Omar Khayyam, Heraclito o Bossuet e imágenes aéreas de ríos y puertos de ciudades, Debord habla del agua. Mediante textos sobre la guerra de Hobbes, Robert Louis Stevenson y su *Isla del Tesoro*, Dante y su *Divina Comedia*, Julio César de W. Shakespeare, *El Matrimonio entre el cielo y el infierno* de William Blake o los *Discursos* de Maquiavello entre otros e imágenes documentales de batallas épicas, como las de las tropas de Normandía el día D de 1944, o tomadas de filmes como *Los infantes del paraíso* de Marcel Carné o *El tercer hombre* de Orson Welles, nos hablan del fuego.

## ASPECTOS METODOLÓGICOS PARA UN ANÁLISIS DEL CINE DE APROPIACIÓN

En definitiva, a la hora de abordar un análisis de este tipo de prácticas cinematográficas, habría que tener en cuenta no sólo aspectos como el ritmo, la iluminación o la fotografía que seguramente pierdan su significado original mediante la descontextualización dada, sino otros como los anteriormente citados, la alegoría, la negación, la deconstrucción, etc... propios más del terreno plástico.

Sin embargo, los enfoques pueden ser idénticos a los usuales. Es decir, podrían analizarse bajo aspectos estéticos, económicos, sociales y tecnológicos.

Estéticos porque, tanto en el caso de los letristas como en el situacionismo, la imagen sufre una transformación que elimina su significado original, o más bien, lo reduce a un elemento que ayuda a instaurar uno nuevo.

Bajo un enfoque económico, la gran mayoría de estas películas están fabricadas con muy bajo presupuesto y con un equipo ínfimo, a veces es el propio autor el único elemento humano.

En cuanto a la repercusión social, es clara la incompreensión inicial en el espectador, llegando a la irritación social como en el caso del estreno de *Hurlements en faveur Sade*. Todo aquel que esté familiarizado con las vanguardias artísticas sabrá lo fácil que es crear un alboroto mediante una supuesta afirmación artística. Todo lo que hay que hacer es inducir al público a esperar algo y darle otra cosa.

Por último, el aspecto tecnológico viene dado por la sencillez y la maestría del montaje mediante la yuxtaposición de imagen dada, texto y banda sonora.

## Bibliografía

- BARET, Eugeni (ed.), *Desmontaje: Film, vídeo, apropiación, reciclaje*, Intitut Valencia d'Art Modern, 1993
- BAUDRILLARD, Jean. *Cultura y Simulacro*. Ed. Kairós. Barcelona, 2002.
- BENJAMIN, Walter. "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica", en *Discursos Interrumpidos I*, Ed. Taurus, Buenos Aires, 1989.
- CLARKE, T, GRAY, C, RADCLIFFE, C, y NICHOLSON-SMITH, D. *La revolución del arte moderno y el moderno arte de la revolución*. Ed. Pepitas de calabaza. Logroño, 2004.
- DEBORD, Guy, *Comentarios sobre la sociedad del Espectáculo*, Ed. Anagrama, Colección Argumentos, 1994.
- DEBORD, Guy, *La sociedad del Espectáculo*, Ed. Pre-Textos, 1999.
- DEBORD, Guy y WOLMAN, Gil J. "Métodos de tergiversación", en *Les Levres Nues nº8*, 1956. (Traducción de Industrias Mikuerpo incluida en *Acción directa en el arte y la cultura*, Madrid, radicales livres, 1998.)
- INTERNATIONALE SITUATIONNISTE. "El desvío como negación y como preludeo", en *Internacional situacionista, vol. I: La realización del arte*, Madrid, Literatura Gris, 1999.
- JAMESON, Fredric. *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Ed. Paidós Studio. Barcelona, 1991.
- JAPPE, Anselm, *Guy Debord*, Ed. Anagrama, Colección Argumentos, 1993.
- KNAAB, Ken, *Guy Debord, Complete cinematic works*, AK press, 1994.
- LÓPEZ ROJO, Alfonso, "Situacionistas: Arte, Política y Urbanismo", en revista *LÁPIZ* nº128-129, 1996. (pp. 110-123)
- MARCUS, Greil, *Rastros de Carmín, Una historia secreta del siglo XX*, Ed. Anagrama, Colección Argumentos, 1989.
- NAVARRO, Luis. "Recuperación de la aventura. Sesión continua con Guy Debord", en revista *Bandaparte* nº 14/15, Ediciones de la Mirada. Valencia, 1999.
- OWENS, Craig. "El impulso alegórico: contribuciones a una teoría de la posmodernidad", en Wallis, B (ed.) *Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación*, Ed. Akal, Madrid, 2001.
- ULMER, Gregory L. "El objeto de la poscrítica", en Foster, Hal (ed.) *La posmodernidad*. Ed. Kairós. Barcelona, 2002.
- VIDAL, Carlos, *A la Deriva: del cine de Guy Debord a Jean-Luc Godard*, en revista Archipiélago nº22, 1995. (pp. 60-66).

---

VIENET, René, "Instrucciones para la realización de filmes situacionistas", en JULIO PÉREZ PERUCHA (coord). *Los años que conmovieron al cinema -las rupturas del 68-*, Filmoteca Valenciana en Ediciones, Textos 2 Filmoteca, Valencia, 1988, (pp. 355-356).

VIENET, René. "Los situacionistas y las nuevas formas de acción en la política y el arte", en *Internationale Situationniste n° 11*, 1967

### Notas

- <sup>1</sup> *Détournement* es una palabra de difícil traducción del francés que significa 'desviación', pero también 'sustracción fraudulenta', 'cambio de rumbo', 'secuestro' y 'extravío'.
- <sup>2</sup> Películas donde la banda sonora no coincidían con la imagen.