EL OJO ESCUCHA. UN ACERCAMIENTO FIGURAL AL PRIMER CINE LETRISTA: EL CASO DE *TRAITÉ DE BAVE ET D'ETERNITÉ* (1951), DE ISIDORE ISOU[1]

THE EYE LISTENS. A FIGURAL APPROACH TO EARLY LETTRIST CINEMA: THE CASE OF ISIDORE ISOU'S *TRAITÉ DE BAVE ET D'ETERNITÉ* (1951)

Abraham CEA NÚÑEZ
Universidad de Santiago de Compostela
abrahamroberto.cea.nunez@usc.es

Sergio MEIJIDE CASAS
Universidad de Santiago de Compostela
sergio.meijide.casas@usc.es

Resumen: Este artículo analiza la poética letrista del filme *Traité de bave et d'éternité* (1951), de Isidore Isou, desde el marco teórico abierto por Jean-François Lyotard en su obra *Discours, figure* (1971). Sin embargo, este texto no solo pretende redundar en el interés metodológico de esta categoría como herramienta para analizar el cine experimental, sino también enfatizar las particularidades compartidas por el letrismo isouniano —especialmente el montaje discrepante— y la primera estética de Lyotard. Las conclusiones permitirán advertir la precocidad de las propuestas de Isou y cuestionar el relato hegemónico del cine experimental estadounidense, así como la posición incierta de *Traité de bave et d'eternité* en la historia del arte y del cine tradicionales.

Palabras clave: Cine experimental. Montaje discrepante. Jean-François Lyotard. Isidore Isou. *Traité de bave et d'eternité*.

Abstract: This article analyzes the lettrist poetics of Isidore Isou's film *Traité de bave et d'éternité* (1951) from the theoretical framework opened by Jean-François Lyotard in *Discours, figure* (1971). This text not only intends to highlight the methodological interest of the aesthetic category of the "figural" as a tool for analyzing experimental cinema, but also to emphasize the particularities shared by Isounian lettrism —especially the discrepant montage— and Lyotard's first aesthetics. The conclusions will allow us to notice the precocity of Isou's proposals and to question the hegemonic account of

[1] El presente trabajo pertenece al proyecto de investigación Paisajes y arquitecturas del error. Contra-historia del paisaje en la Europa latina (1945-2020) [Ref. PID2020-112921GB-I00]. Este artículo aborda el trabajo de Isou en *Traité de bave et d'eternité* y el letrismo en general desde la perspectiva de la destrucción creadora de las vanguardias salvajes. Además, pretende establecer algunas de las bases que evalúan la influencia de las deambulaciones surrealistas en el concepto letrista y situacionista de "deriva".

American experimental cinema, as well as the uncertain position of *Traité de bave et d'eternité* in the history of art and cinema.

Keywords: Experimental cinema. History of film. Discrepant montage. Avant-gardes. Jean-François Lyotard. Isidore Isou. *Traité de bave et d'eternité*.

> *Vous êtes une bande de crétins, dans l'ensemble, mais peut-être y en a-t-il un seul qui comprenne et c'est pour lui que je divague ! Du point de vue de la photo, je ferai foutre la pellicule en l'air avec des rayons de soleil, je prendrai des chutes d'anciens films et je les rayerai, je les écorcherai, pour que des beautés inconnues paraissent à la lumière, je sculpterai des fleurs sur la pellicule, quitte à faire de ce désordre un ordre neuf, demain, exactement comme Cézanne a fait de l'impressionnisme un art de musée.*
>
> *Je voudrais un film qui vous fasse mal à l'œil, réellement, comme durant le déroulement de ces vieilles projections qui se coupent et se détruisent et où on voit les numéros 1, 3, 5, 7 à la toute vitesse. J'ai toujours adoré les numéros qui passent sur les bobines; peut-être parce que cela arrivait dans de vieux et beaux films classiques, et mon goût s'est déplacé de ce que j'ai aimé à ce qu'accompagnait cet amour!*
>
> Isidore Isou, *Traité de bave et d'éternité* (1951)

1. INTRODUCCIÓN: EL LUGAR DEL CINE EXPERIMENTAL

Que los cánones de la Historia del Arte son constructos relativos y mediados por discursos críticos de la recepción no es ya una aseveración que debiera sorprender a nadie. Frente a la reproducción de los cánones conformados hace más de cuarenta años, este artículo opta por repensar ciertos nexos, las continuidades y las discontinuidades que presentan los fenómenos artísticos, los agentes a los que dotamos de relevancia en una historia todavía abierta a definición. Los programas docentes de las universidades, ajenos también a los discursos feministas, poscoloniales o *queer*, siguen perpetuando el salto imposible entre el surrealismo bretoniano y el expresionismo abstracto estadounidense, obviando la incidencia de todos los flujos artísticos que permiten reconstruir el espacio entre estos dos puntos. Sin embargo, algunos relatos museográficos —como el del Centre Georges Pompidou— combaten este gran vacío: *La Révolution surréaliste* deja paso a *Minotaure*, *Documents* o *Acéphale*, y el letrismo y las prácticas situacionistas se integran junto a los tachismos y los informalismos de los años cincuenta y sesenta.

En el caso de la Historia del Cine esa dificultad resulta, si cabe, todavía mayor. Fueron los críticos de *Cahiers du Cinéma* los que, en mayor o menor medida, construyeron el canon que todavía conduce gran parte de las escrituras contemporáneas de la historia del cine. De hecho, la historia hegemónica que se explica en la mayoría de las universidades es la de Nöel Burch (1969), aquella retomada en el ámbito nacional —con pequeñas variaciones— por Román Gubern (2014) y de la que ni siquiera un pensador tan

heterodoxo como Gilles Deleuze (1983, 1985) —al que *a priori* le interesaba más la semiótica propia del cinematógrafo que la escritura histórica— pudo escapar plenamente. En su elogio de ciertas cinematografías, *Cahiers du Cinéma* olvidó la tradición de aquel cine experimental francés que, libérrimo, no estaba preparado para ser proyectado en salas multitudinarias; un cine para el cual no existían todavía marcos teóricos o de legibilidad. Como en Francia lo rechazaron, otra vez Nueva York, como en las artes plásticas, "robó la idea de cine experimental"[2].

En 1961, Jonas Mekas, Stan Brakhage y Shirley Clarke —junto a otros amigos y cineastas— fundaron The Film-Makers' Cooperative, una distribuidora que sería imprescindible para la distribución del cine experimental en los Estados Unidos. Poco después, algunos de sus miembros se asociaron con diversos teóricos y cineastas del llamado cine estructural —como P. Adams Sitney y Peter Kubelka— para fundar *Antology Film Archives*, un centro de investigación y exhibición que se inauguró en 1970. Fue en el seno de esta última institución donde se dio forma al *Essential Cinema Repertory,* un catálogo de 330 películas que fue definido entre 1970 y 1975, y que terminó por consagrarse como el canon de la historia del cine experimental hasta el presente.

Las únicas obras europeas incluidas en el "repertorio" del *Essential Cinema* fueron las de algunos cineastas ya consagrados, como Carl Th. Dreyer, Luis Buñuel, Robert Bresson o Jean Cocteau; además de las de Kubelka, seleccionador y, al mismo tiempo, seleccionado. Mientras el cine letrista tenía presencia en *EXPRMTL* (Bélgica), uno de los festivales más importantes en el contexto del cine experimental entre los años cincuenta y sesenta, la recopilación de *Essential Cinema Repertory* no hace mención alguna a los filmes letristas o situacionistas. Así, el canon estadounidense del cine experimental dibuja un viaje que comienza en las vanguardias y que, tras detenerse en las obras de Maya Deren y Alexander Hammid de los años cuarenta (*Meshes of the Afternoon*, 1943), continúa a mediados de los cincuenta con los filmes de Brakhage (*Desistfilm*, 1954) y Kubelka (*Mosaik im Vertauen*, 1955).

El objetivo de este artículo es explorar una de las obras que ocupa exactamente ese lugar vacío: *Traité de bave et d'éternité* (1951), del poeta, teórico y cineasta Isidore Isou, padre del letrismo. El filme de Isou no solo epató e influyó a alguna de las figuras más relevantes de la *nouvelle vague*, como Éric Rohmer —quien escribió una crítica de su película bajo el pseudónimo de Maurice Schérer— y Jean-Luc Godard (Cabañas, 2014: 34), sino que, en lo que concierne a la historia específica del cine experimental, Brakhage establecería una correspondencia con Isou en la que se desharía de elogios ante el filme. Estas fueron sus palabras: "Some, almost, 10 years ago I saw what is here titled 'Venom and Eternity'. It inmediately worked one of the most profound and lasting changes upon all my development as a film-maker" (Cabañas, 2014: 135). Tras confirmar que Brakhage vio el filme de Isou en 1952 y advertir su notable influencia en algunas de sus obras, especialmente en *Reflections on Black* (1955), resulta inevitable pensar en la paradójica

[2] La referencia implícita en esta afirmación es el famoso libro de Serge Guilbaut (1983).

ausencia del filme de Isou en el *Essential Cinema Repertory.* Al fin y al cabo, Brakhage es el cineasta del que más piezas se destacan. Isou iluminaría, entonces, un sendero que tiende a la exploración de la materialidad del filme[3].

Nuestra hipótesis no es solo que la obra de Isou problematiza la separación discursiva entre historia del arte e historia del cine, sino que las imbrica de forma directa, hasta el punto de no entenderse fuera de esa intersección exacta. Así, *Traité de bave et d'éternité* anudaría dos períodos que semejan autónomos e inconexos y contribuiría a la integración de las prácticas cinematográficas experimentales en la historia de las vanguardias de la primera mitad del siglo XX. En estos términos, nuestra propuesta continúa las intuiciones del ya mencionado relato museográfico del Centre Georges Pompidou, una institución que, además, entre el 6 de marzo y el 20 de mayo de 2019 le dedicó una exposición retrospectiva a la obra de Isou[4].

De cara a la comprensión y la evaluación de la importancia de *Traité de bave et d'éternité*, aplicaremos una de las metodologías que han resultado más fecundas para comprender la creación cinematográfica experimental: las teorías que desarrollo Jean-François Lyotard a finales de los años sesenta y comienzos de los setenta sobre lo figural. Como desarrollaremos más pormenorizadamente en el cuerpo del artículo, Lyotard ha sido uno de los teóricos que mejor comprendieron la creación matérica que eclosionó en las artes plásticas y cinematográficas de los años cincuenta y sesenta. Probablemente, porque él mismo frecuentó los círculos letristas y situacionistas, realizó películas experimentales junto a Guy Fihman y Claudine Eizykman, y escribió sobre cineastas como Michael Snow[5]. Este legado ha sido rescatado en ediciones muy cuidadas como la de Jones y Woodward (2017), pero lo más interesante a este respecto es cómo algunos de los principales teóricos del cine experimental han hecho de sus reflexiones una auténtica metodología de análisis; ejemplo de ello son Durafour (2009), Vancheri (2011) y Brenez (1998). En este sentido, solo explicando cómo Isou prefigura algunas de las ideas de Lyotard y algunas de las prácticas de cineastas como Brakhage podremos evaluar su importancia para la historia del arte y del cine.

Con la intención de llevar nuestras propuestas a buen puerto, ordenaremos el artículo de la siguiente forma: en primer lugar, nos detendremos en las transgresiones sígnicas del primer letrismo y su devenir de la poesía al cine; en segundo lugar, expondremos cuáles son las ideas de Lyotard que nos permiten comprender la complejidad que encierra *Traité*

[3] Nicole Brenez ubica en esta estela isouniana a cineastas como Morgan Fischer, Peter Kubelka, Paul Sharits, Jonas Mekas, Cécile Fontaine o Davis Matarasso (2021: 32). La más extensa filmografía de Maurice Lemaître —a quien Xcéntric y la revista *Lumière* dedicaron en noviembre de 2021 proyecciones y traducciones inéditas al castellano— es otro ejemplo, uno directamente vinculado al letrismo isouniano.

[4] Otra exposición notable sobre estas cuestiones tuvo lugar en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía entre el 19 de septiembre y el 17 de diciembre de 2012. Se tituló *Espectros de Artaud. Lenguaje y arte en los años cincuenta*, fue comisariada por Kaira Cabañas y Frédéric Acquaviva, e incluyó obras de algunos sospechosos habituales como Stan Brakhage, Guy Debord, Maurice Lemaître, Gabriel Pomerand o François Dufrêne; no nos consta que se incluyera ninguna de Isou, el padrino artístico de todos ellos.

[5] Es especialmente notable la apenas destacada presencia de Lyotard en el EXPRMNTL 5 (1974-1975), donde se le invitó a participar en una mesa sobre cine experimental (Eizykman y Fihman, 2000: 121).

de bave et d'éternité; en tercer lugar, analizaremos pormenorizadamente las particularidades y los elementos figurales del filme. Por último, expondremos las conclusiones finales del artículo.

2. BREVE HISTORIA DEL PRIMER LETRISMO (1946-1952)

En 1942, cuando todavía vivía en Rumanía, Isou escribió en solitario el primer texto letrista antes del letrismo: "Le manifeste de la poésie lettriste". En él, podemos leer: "A CE MOMENT: le lettrisme = ISIDORE ISOU. Isou attend ses successeurs en poésie ! (Existent-ils déjà quelque part, prêts à surgir dans l'histoire par les livres ?)" (Isou, 1947: 17). No obstante, y a pesar de este texto, el letrismo no tendrá comienzo oficial hasta la reunión de Isidore Isou, Gabriel Pomerand, Georges Poulot y Guy Marester en la sala Sociétés Savantes de París, el 8 de enero de 1946. Juntos publicaron el manifiesto colectivo del grupo en el primer número de la revista *La Dictature lettriste*, ubicándose en la tradición de vanguardia francesa (Letaillieur, 2011: 60). A este primer momento le seguirán otras publicaciones como *Introduction à une nouvelle poésie et une nouvelle musique* (Isou, 1947), editada por Gallimard, donde aparecen compiladas y desarrolladas las apreciaciones estéticas generales del letrismo isouniano, todavía centradas en los campos de la poesía y la música. Pocos años más tarde, *Traité de bave et d'éternité* (1951) es estrenada en el Festival de Cannes gracias al apoyo de Jean Cocteau, quien participará como actor y diseñará el cartel del filme.

Isou había atisbado una evolución espiritual de la poesía, una evolución del material poético y una evolución de su sensibilidad técnica. A su juicio, la poesía moderna —desde Baudelaire, Mallarmé y Rimbaud— se encontraba en una fase de purificación, descomposición o autodestrucción que estaba inspirada en su sonoridad. Así, su propuesta era un tipo de poesía sonora capaz de romper con la significación mediante la introducción azarosa de recursos asignificantes, como los sonidos guturales, glosolálicos y onomatopéyicos[6]. El *principium* de esta novísima revolución poética de vanguardia consistió en hacer apología de una deconstrucción de las palabras y sus significados que redundara en la letra como unidad mínima de sentido fonético y expresivo; no así significativo. En palabras de Isou: "Les poèmes lettristes […] n'ont aucun sens et ne veulent rien dire. On les a composés simplement pour la beauté du bruit pur, pour l'harmonie du cri" (Isou, 1964: 66).

La reflexión artística es acompañada, en este caso, por una teorización precisa sobre el devenir de las artes a partir de dos fases creativas diferenciadas: la "hipóstasis ámplica" y la "hipóstasis cincelante", períodos enmarcados bajo lo que él denomina como "ley de

[6] La propuesta letrista se asemeja a la práctica de algunos dadaístas como Kurt Schwitters y Raoul Hausmann. Tras el éxito de Isou, el propio Hausmann polemizaría sobre este parentesco: "No es usted quien encontró eso. Fui YO. Como prueba, le adjunto uno de mis poemas fonéticos creado en 1918, 'Fmsbw'" (Letaillieur, 2011: 60).

las hipóstasis artísticas" (Isou, 1947: 85-102)[7]. La primera corresponde al desarrollo de la poesía desde sus orígenes hasta la modernidad, momento en el que, gracias a Baudelaire, esa deja de ser una mera ilustración de "historiettes pittoresques" (Isou, 1947: 91); la segunda a su etapa de descomposición, donde el fenómeno poético comienza a atender a su dimensión mínima, a lo específicamente poético: la letra, el sonido de la letra, el fonema. Es en el marco de esta teleología de las artes donde Isou se presenta a sí mismo, afirmándose como culmen de la hipóstasis cincelante y epígono de una cierta historia de la literatura y de las artes (Fig. 1).

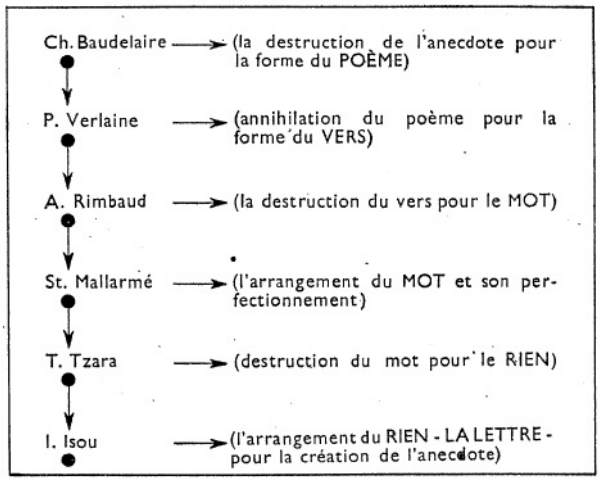


Fig. 1. Esquema de *Introduction à une nouvelle poésie et à une nouvelle musique* (Isou, 1947: 43)

Desde su nacimiento en la posguerra hasta 1952, el letrismo fue ganando interés y expandiendo sus prácticas artísticas en Francia. Algunos de sus polémicos y progresivos adeptos fueron François Dufrêne, Gil Joseph Wolman, Serge Berna, Michel Mourre, Jean-Louis Brau, Maurice Lemaître o Guy Debord, entre otros. No obstante, la coherencia orgánica del grupo se quiebra pronto. En primer lugar, Jacques Spacagna, Yolande du Luart y Marc'O se escinden, formando un grupúsculo de vida efímera bajo el nombre de "Externistas". Estos fundarán la revista *Soulèvament de la jeunesse*, donde se publica el primer texto de Yves Klein y se perfilan las futuras relaciones del grupo con el *Nouveau réalisme* (Letaillieur, 2011: 62). Más célebre es la escisión de Debord, Wolman, Berna y Brau, quienes deciden abandonar el grupo debido a las discrepancias políticas, poéticas y cinematográficas con el eje de Isou y Lemaître. Estos serán quienes funden la conocida *Internationale lettriste* (1952-1957), así como la revista *Potlatch* (1954-1959), núcleos

[7] Esta visión evolucionista y telológica del arte será compartida por muchos artistas y teóricos a lo largo del siglo XX, desde las prácticas vanguardistas hasta las teorías de Danto (1998). La idea de Isou tendrá influencia directa en el concepto situacionista de "décomposition", uno de los once explicados en "DÉFINITIONS", *Internationale situationniste*, nº. 1, junio de 1958 (Debord, 2006: 358).

artísticos donde acabará por tejerse una parte indispensable de lo que finalmente será conocido como *Internationale situationniste* (1959-1972).

3. TRANSFORMAR EL CINEMATÓGRAFO: DE LO "ÁMPLICO" A LO "CINCELANTE"

Aunque el letrismo isouniano nació como una revolución en el campo de la poesía, la *letra* terminará convirtiéndose en objeto de interés pictórico, fotográfico y cinematográfico, transmutándose en imagen, icono o signo a través de distintos soportes y métodos, de entre los cuales podemos destacar el uso de pictogramas, el *grattage* y lo que Isou denominó como metagrafía o hipergrafía: la inclusión de toda clase de signos, fueran estos matemáticos, técnicos o inventados, sin necesidad de que se correspondieran con una representación lingüística o ideográfica determinada.

Una de las cuestiones que invitó finalmente a los letristas a utilizar el cinematógrafo fue el diagnóstico de Isou: el cine, como expresión artística y como arte joven, se encuentra en su fase ámplica. Forzar su autodestrucción implicaría acelerar su tránsito a lo cincelante a través de distintos métodos, entre los que encontramos el desgarramiento de la materialidad del fotograma y del signo fílmico, así como aquello que Isou denominó "montaje discrepante" (Cabañas, 2014: 9-10). Las herramientas de las que hará uso el cine letrista se anuncian a través de la experimentación cinematográfica y la teoría escrita. Así, en el cine, la banda de sonido y la banda de imagen —los sonsignos y los opsignos, dirá Deleuze (1983)— deben operar de forma desafiante para con la sincronicidad sonido-imagen, pues su fin es el de transgredir el puritanismo narrativo de la cinematografía tradicional, la ilusión ficcional de realidad, aquello que en pintura se había nombrado como "ventana de Alberti" y que el cine raramente se había esforzado por cuestionar[8].

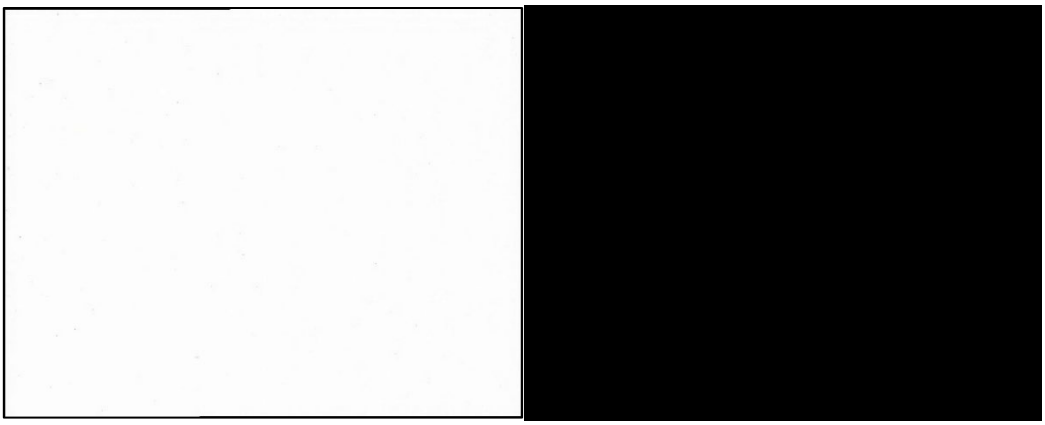
Estos principios serán los que fundamentarán *Traité de bave et d'éternité*, película fechada entre el 15 de agosto de 1950 y el 23 de mayo de 1951. Haciendo énfasis en su dimensión procesual y menospreciando la determinación de la obra cerrada, el estreno de la pieza todavía sin acabar tendrá lugar en el Festival de Cannes el 20 de abril de 1951. La banda de imagen de la película no se terminará hasta su proyección completa en el cineclub del Musée de l'Homme (París). Para ello, Isou añadirá largas secuencias documentales provenientes de los cubos de basura de los Servicios Cinematográficos del Ministerio del Ejército (Devaux, 1992: 40), un ejercicio prematuro de aquello que Debord y Wolman llamarán *détournement* en 1956 (Debord, 2006: 221-229). El título de la película de Isou tenía por objetivo "marquer la distance entre la poussière de notre parole et la hauteur de son pouvoir" (Isou, 1964: 85); la baba, el limo, el veneno o la ponzoña es dispuesto junto a la eternidad. Siguiendo la estela de Isou se producirán otras

[8] Bajo estas ideas, en abril de 1952 se publica el primer y único número de la revista *Ion. Centre de Creation no. 1*, donde los letristas interesados en el cine publican sus teorías y hallazgos. Entre los textos de Pomerand, Wolman, Berna, Dufrêne o Debord —quien escribió sobre la todavía inexistente *Hurlements en faveur de Sade*— destacó el de Isou, titulado "Esthétique du Cinéma" (Isou, 1952: 7-144).

manifestaciones de cine letrista, como *La légende cruelle* (1951), de Pomerand; *Le film est déjà commencé?* (1951), de Lemaître; *L'Anticoncept* (1951), de Wolman, y *Hurlements en favour de Sade* (1952), de Debord, quien conoció a los letristas al asistir en Cannes al debut de Isou.

Sin embargo, pronto encontramos divergencias prácticas, teóricas e ideológicas entre los distintos miembros del grupo, que, como ya hemos indicado, terminan por formar subgrupúsculos como el de la *Internationale lettriste*. ¿Qué fue lo que separó a Isou, Lemaître y Pomerand de Debord, Wolman, Berna y Brau? El ala radical del grupo —liderada por Debord— irrumpió de manera ilícita en las proyecciones del Festival de Cannes de 1952 con el fin de interrumpir las sesiones y provocar altercados. Allí, realizaron pinturas y repartieron panfletos donde se leía "el cine está muerto" y "se acabó el cine francés". Poco después, la irrupción se produce en el Hotel Ritz de París, donde pretendieron boicotear la *première* francesa del *Candilejas* (1952) de Charles Chaplin, el mismo al que Isou le había rendido culto al inicio de *Traité de bave et d'éternité*. Los nuevos letristas reparten panfletos que, firmados en nombre de la *Internationale lettriste* y sin el beneplácito de Isou, atentan contra la figura de Chaplin, acusándolo de estafador y de fascista (Asín, 2019: 24-26). Isou y Lemaître publican una carta en *Combat* desdiciéndose de los actos de sus colegas. No será hasta el primer número de la *Internationale lettriste,* en noviembre de 1952, cuando Debord (2006: 86-87) se despida de Isou diciendo : "Nous nous passionnons si peu pour les littérateurs et leurs tactiques que l'incident est presque oublié ; que c'est vraiment comme si Jean-Isidore Isou ne nous avait rien été ; comme si'il n'y avait jamais eu ses mensonges et son reniement". A partir de aquí, el letrismo isouniano y la *Internationale lettriste* seguirán caminos separados.

Más allá de sus diferencias ideológicas, Debord y Wolman no profesaron con los métodos cinematográficos de Isou. Así, *Traité de bave et d'éternité* y *Hurlements en favour de Sade* suponen ejemplos antagónicos en lo que refiere a su consideración de las artes y su historia. La primera no plantea la superación dialéctica del cine como forma artística, sino que aboga por la destrucción como poética creadora, por la aniquilación de ciertas formas en favor de unas nuevas, como ya hicieran distintas tendencias de las vanguardias artísticas. Por otra parte, la segunda es un dispositivo radical que presenta únicamente dos modos en la modulación de sus imágenes y sus sonidos: pantalla en negro cuando la banda de sonido permanece en silencio, pantalla en blanco cuando cinco voces mantienen monólogos y diálogos relativamente ininteligibles entre sí (Figs. 2 y 3). Pese a ser Isou una de esas cinco voces intermitentes, este reprochó a Debord la radicalidad negativa del filme, que no aguantó más de medio metraje sin ser interrumpido por las autoridades del cineclub en su primera proyección pública: "Tu película está mal hecha. Cosas así nos hacen perder temporalmente lo que ha sido logrado" (Asín, 2019: 25).



Figs. 2 y 3. Fragmentos de *Hurlements en favour de Sade* (1952), de Guy Debord.

Por un lado, Isou dañó la visión del público a través de diversas destrucciones y juegos formales, estela continuada prolíficamente por Lemaître hasta nuestro siglo. Por el otro, Wolman exploró la relación de las imágenes y los sonidos con los soportes tradicionales propios del cine, como la pantalla y la propia sala, mientras que Debord, todavía más radical, se atrevió a negar la capacidad del espectador para mirar, acabando así con la condición misma del *espectante*.

Traité de bave et d'éternité pretendió reescribir la historia del cine, narrándose como continuadora de ciertas prácticas previas y elogiando la dimensión de Isou como *auteur*. Al fin y al cabo, la película está dedicada de manera explícita a Griffith, a Chaplin, a Clair, a von Stroheim, a Flaherty, a Buñuel y a Cocteau. Por otro lado, *Hurlements en favour de Sade* no concedía parangón ni a la historia del cine previa ni a sus ídolos, mitos y obras, en un ejercicio de radical iconoclasia: "Il n'y a pas de film. Le cinéma est mort. Il ne peut plus y avoir de film. Passons, si vous voulez, au débat" (Debord, 2006: 62). La *Internationale lettriste* abogó por la superación del arte, dando paso al arte de vivir y prefigurando la vocación situacionista. Mientras tanto, Isou dedicará una ingente cantidad de textos a criticar durante décadas los posicionamientos de Debord, especialmente tras la consagración de la *Internationale situationniste* (Isou, 2000).

4. LO FIGURAL, UNA METODOLOGÍA PARA APROXIMARSE AL CINE EXPERIMENTAL

Veinte años después del polémico estreno de *Traité de bave et d'éternité*, el filósofo Jean-François Lyotard publicó su primera gran obra: *Discours, figure*. El objetivo del libro era utilizar la Estética como *détour* para llegar al ámbito de la Política (Lyotard, 2017: 19), resultando su vanguardismo muy próximo al de Isou. Al menos, la creencia era compartida: en las imágenes existen potencias de subversión que permiten rehuir los códigos culturales aprehendidos. Desgraciadamente, la única mención que esta obra hizo al cine tuvo por objeto al ilusionista Georges Méliès (Lyotard, 2017: 376).

¿Cómo es, entonces, que Lyotard puede ayudarnos a pensar la obra de Isou? Aunque en *Discours, figure* solo había alguna mención puntual al cine, sí había muchas intuiciones que venían inspiradas por este medio. No en vano, Lyotard fue uno de los promotores de un seminario de cine experimental que se desarrolló desde 1967 hasta 1974, y en el que participaron futuras figuras de notable relevancia para la historia y el estudio del cine experimental, como Guy Fihman o Claudine Eizykman. En este marco, el propio Lyotard realizó algunas piezas de cine, tanto a título individual como en colaboración con otros de los participantes, aunque el resultado más conocido de la experiencia fue un pequeño texto titulado "L'acinéma" (Lyotard, 1994: 57-69).

"Le scénario, qui est une intrigue avec dénouement, représente dans l'ordre des effects relatifs aux " signifiés " (dénotés aussi bien que connotés, comme dirait Metz) la même résolution d'une dissonance que la forme sonate en musique" (Lyotard, 1994: 62). Esta fórmula funciona por exclusión y por reconciliación, esquivando todos los posibles errores que aparejaría un uso libidinal del cinematógrafo. Frente a esto, Lyotard defiende un cine que permanezca afuera de las lógicas de la valorización, un cine que cuestione los códigos de la figuración representativa en favor de la incomunicación y la opacidad de sus imágenes y de sus sonidos. Al fin y al cabo, el cine no deja de ser una estructura despótica, una *ekklesia* de las imágenes que legisla sobre lo válido y lo inválido sin permitir variación alguna sobre su función comunicativa.

La intuición de Lyotard es que los signos cinematográficos no tienen que significar necesariamente un mensaje, el cine no tiene que *valer* ese mensaje: su afectación debe ser física, experiencial, imposible de reducir a un código. Bajo tal perspectiva, él categoriza dos grandes tipos de cine que escapan a las lógicas habituales de consumo del cine narrativo: el cine experimental centrado en la aceleración, como el de Hans Richter, y el cine experimental que toma por objeto la absoluta quietud, como el de Andy Warhol. Como vemos, su poética es muy restringida; Lyotard viene a decir que estas dos son las únicas tipologías de cine capaces de combatir las lógicas de la valorización del capital. Ninguna de las dos nos ofrece un marco adecuado para analizar la obra de Isou, pues, como veremos, su obra no es especialmente acelerada ni decelerada. Sin embargo, lo que nos ayuda a pensar "L'acinéma" es un interés, una preocupación compartida por *Discours, figure*. Al fin y al cabo, "L'acinéma" propone atentar contra la economía transparente de la representación mediante la dilatación o la aceleración de los tiempos de consumo; lo *figural* es más abierto, pero su objetivo es el mismo[9].

Como ya indicó Durafour (2009), *Discours, figure* es la herramienta más adecuada que Lyotard nos ha dado para pensar el cine; contiene todas sus intuiciones posteriores y,

[9] Una propuesta que continúa las reflexiones de *Discours, figure*, "L'acinéma" y otras obras de Lyotard es *La jouissance-cinéma* (Eizykman, 1975), cuyo interés y proyección todavía están por analizar en el ámbito hispanohablante. Tampoco podemos olvidarnos de los otros tres textos que Lyotard escribió sobre cine, y que aparecen recogidos en la ya mentada *Acinemas. Lyotard's Philosophy of Film* (Jones y Woodward, 2017). El último de ellos, probablemente el más importante, "Idée d'un film souverain", tuvo una primera aparición escrita en *Misère de la philosophie* (Lyotard, 2000), una edición que realizó Dolorès Lyotard de algunos textos no publicados de su marido.

al mismo tiempo, mantiene una apertura mayor que su texto sobre cine. No obstante, disentimos con él en que este uso deba venir cifrado a partir de lo figurativo y, por lo tanto, pueda aplicarse directamente al cine comercial. El propio Lyotard admitió que su libro todavía era nostálgico del *afuera* (Lyotard, 2020: 60) y que nunca lo hubiera escrito si por aquel entonces hubiera leído a Adorno y a Benjamin (en Oñate, 2007: 1). En estos términos, no creemos que deban mezclarse acríticamente —aunque sí relacionarse— las intuiciones que tuvo a comienzos de los setenta con aquellas que desarrolló en los años siguientes.

Uno de los aspectos principales de *Discours, figure* es la interrelación que se produce entre lo discursivo y lo figural, dos espacios que no pueden separarse o concebirse independientemente. Aunque Lyotard se muestre todavía nostálgico de un afuera, su esfuerzo por pensar bajo los marcos del discurso es notable. Así, frente al peligro de ser excesivamente ingenuo y creer en la posibilidad de que lo *visual* —no lo visible— nos permita escapar de los códigos del lenguaje, su formulación de la figura no repite la vulgata fenomenológica, sino que amplía su horizonte de visión: no podemos salir del discurso, pero sí podemos opacar el libre intercambio de valores y testimoniar que existe una materialidad que no puede reducirse a su contenido (Lyotard, 2017: 15).

Bajo la óptica del estructuralismo, tendencia teórica hegemónica en aquel momento, el significado se configuraba como el elemento prioritario de atención, siendo el significante un mero portador de sentido. Así, diferentes palabras como *sheep*, *mouton* u oveja eran entendidas por Saussure (1995) como prácticamente idénticas, ya que su valor era equivalente. Frente a esta perspectiva, Lyotard busca los recursos asignificantes que escapan a la mercantilización del sentido o la capitalización de la palabra. Las nuevas prácticas pictóricas (Pollock, Motherwell) escapaban a las rígidas sistematizaciones que todavía podían establecerse sobre la generación anterior (Kandinsky, Mondrian), pues los nuevos artistas estaban más preocupados por destruir los códigos que por crear otros nuevos: se acercaban al lienzo sin saber qué era lo que querían pintar y lo descubrían, finalmente, mediante el proceso.

Para entender a los nuevos artistas había que buscar herramientas que no redujeran la complejidad de las obras a los ejercicios significantes. Como la metodología propuesta por los fenomenólogos tampoco era operativa, Lyotard encontró un camino en la trasposición de los recursos lingüísticos que entonces utilizaba Benveniste en el campo de la lingüística al estudio de la materialidad del cuadro. Un ejemplo son los deícticos, *indicateurs* o *shifters*, recursos que no se quedan únicamente en la condición abstracta de lo semantizable, sino que apelan directamente a una materialidad que también forma parte del discurso, aunque no es reducible a un código predefinido.

De este modo, muy lejos de los códigos de significación propuestos por la iconografía de Panofsky (1982) y de Gombrich (1983), Lyotard inaugura un trabajo sobre la imagen centrado en los desbordamientos libidinales, en la capacidad del gesto para crear algo libre de código. Cada imagen atravesada por la figura sigue un vector caósmico que la proyecta a un horizonte todavía inexplorado, y es aquí donde la obra de Lyotard se da la

mano con la de Isou: en su búsqueda común del *afuera* desde un *adentro*, en su interés por las manchas y los borrones del cuadro y del celuloide, procesos con un resultado siempre inesperado para el creador. En el fondo, Lyotard está buscando un principio creador que escape a la teleología hegeliana, como también hará Deleuze (2008) con el concepto de diagrama. ¿Cómo podemos pensar la pintura sin código? ¿Cómo podemos pensar el cine sin código? Solo a partir de la ruptura de todos los códigos, de la capacidad para desbordar y reconstituir las lógicas definitorias de lo que históricamente han sido las disciplinas y los estilos. Así, esta ruptura solo es realizable desde una radicalidad autodestructiva en la que el artista intenta crear en el límite mismo de la creación. Como veremos, Isou no lo pensó de otra manera. Su genealogía de la poesía se configura en estos mismos términos, como una sucesión de poetas que cada vez radicalizan más su ejercicio contra las comodidades del lenguaje connotado (Baudelaire), que cada vez favorecen un lenguaje más expresivo y visual (Mallarmé, Apollinaire), que cada vez renuncian a más apoyos para quedarse solamente con los mínimos necesarios para que su ejercicio pueda considerarse poético (Tzara, Isou).

De la misma forma, aunque en términos cinematográficos, Isou también se apoya en la profanación del celuloide para abrirse a un horizonte que en el cine todavía no ha sido explorado. Destruir el celuloide como parte del proceso creativo implica elevarlo al estadio terminal de la poesía, acelerar su desarrollo para igualarlo al fin autodestructivo de las prácticas de los poetas simbolistas y vanguardistas. Esta es la razón por la que los escritos clásicos sobre cine no nos sirven para analizar las prácticas de Isou: solo aplicando la metodología de la pintura, disciplina que el propio Isou relaciona con lo cincelante, podemos entender qué es lo que pretendía con sus desgarros.

Por supuesto, esto ha cambiado en los tiempos más recientes. El cine experimental se ha constituido como algo más que un estadio límite del desarrollo de la historia del cine para formularse como un espacio autónomo de creación y de reflexión teórica. Poco antes de *Discours, figure* apareció la obra clásica de Tyler (1969); poco después, ya en el ámbito francés, la de Mitry (1974) y las de Noguez (1977, 1979, 1982), quien también fue editor invitado del número de revista en el que Lyotard publicó por primera vez "L'acinéma". Los años setenta supusieron un revulsivo fundamental para comprender y reevaluar las prácticas periféricas del cinematógrafo, y este impulso se consolidó finalmente gracias a propuestas teóricas como la de Brenez (1998), que analizó los caminos contemporáneos del cine experimental y de vanguardia desde las coordenadas metodológicas dibujadas por Lyotard y otros durante la misma época.

5. ANÁLISIS FIGURAL DE *TRAITÉ DE BAVE ET D'ETERNITÉ*

5.1. El montaje discrepante y el cine como objeto del cine

La película de Isou se organiza de manera explícita en tres actos diferenciados. Al inicio vemos a Daniel, el héroe de la película —interpretado por el propio Isou, con voz

extradiegética atribuida a Albert L. Legros—, caminar sin un rumbo prefijado por el barrio parisino y de ambiente vanguardista Saint-Germain des Près. Si a través de los opsignos se nos muestra esta andanza urbana, preludio cinematográfico de la deriva física del letrismo debordiano y de los situacionistas, los sonsignos, en desconexión absoluta con lo que vemos en pantalla, dan fe de un largo monólogo del mismo Daniel en un cineclub. Este monólogo termina por transformarse en un fervoroso debate sobre la legitimidad del filme proyectado, un filme que no vemos pero que el espectador intuye que es el que está presenciando: *Traité de bave et d'éternité*. Mientras el encuadre se fija en las piernas móviles de Daniel (Figs. 4 y 5), escuchamos:

> Je crois premièrement que le cinéma est trop riche. Il est obèse. Il a atteint ses limites, son maximum. Au premier mouvement d'elargissement qu'il esquissera, le cinéma éclatera ! Sous le coup d'une congestion, ce *porc rempli de graisse* se déchirera en mille morceaux. J'annonce la *destruction du cinéma*, la premier signe apocalyptique de disjonction, de rupture, de cet organisme *ballonné et ventru* qui s'appelle film (Isou, 1964: 15).

Figs. 4 y 5. Fragmentos de *Traité de bave et d'éternité* (1951), de Isidore Isou.

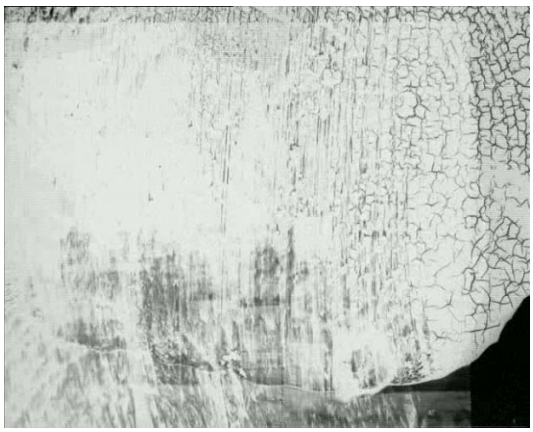
El público tilda a la película de imbécil, anarquista o pequeño-burguesa. Mientras, Isou en el cineclub y un narrador omnisciente fuera de la *diégesis* ubican el filme en una tradición muy determinada de la historia del cine, aquella correspondiente a las experimentaciones cinematográficas de Griffith, Eisenstein, Buñuel y el cine surrealista. La innovación de *Traité de bave et d'éternité* en este primer acto consiste en la introducción del cineclub —el debate, lo (auto)reflexivo— en la historia del cine, algo especialmente notorio cuando la película se enuncia como un manifiesto cinematográfico sobre el cine letrista en general y sobre el montaje discrepante en particular. El propio Daniel lo anuncia en la película: "C'est la première fois qu'on introduit le Ciné-club dans le cinéma, c'est-à-dire qu'on préfère la réflexion ou les *débats du cinéma sur le cinéma au cinéma ordinaire en tant que tel*" (Isou, 1964 : 27). El modelo filme-manifiesto sería emulado posteriormente por *Sur le passage de quelques personnes à travers une assez courte unité de temps* (1959), de Debord, carta de presentación cinematográfica de la *Internationale situationniste*.

5.2. El desgarramiento de la banda de imagen

Terminado el primer acto, se suceden unos créditos *in medias res* que anuncian un segundo capítulo de "desarrollo". Una vez abandonados el cineclub y el vagabundeo solitario de Daniel, arranca una peculiar historia de *amour fou* entre el protagonista y una joven llamada Eva. Mientras esto acontece, la discrepancia entre imagen y sonido continúa: escuchamos en la banda de sonido a personajes ausentes en la banda de imagen; vemos en la banda de imagen escenas que nunca escuchamos en la banda de sonido.

El interés primordial de este segundo acto con respecto al primero es el interés por ahondar o jugar con la condición narrativa del cine. La historia de Daniel deviene novela de amor, en términos decimonónicos; como tal, es narrada fundamentalmente mediante la palabra. Abandonando las *boutades* y el lenguaje epatante de la polémica cinéfila, este segundo acto se caracteriza por la construcción de largos diálogos de corte extremadamente literario, enmarcados plenamente en el terreno del discurso. Si bien las operaciones del montaje discrepante continúan desincronizando y subvirtiendo la concatenación lógica y tradicional del ensamblaje de imágenes y sonidos, es en el plano estrictamente hablado donde el espectador sigue fácilmente un determinado hilo narrativo.

Este segundo capítulo introduce, además, otra novedad: sus imágenes ven profanada su condición representacional y material por interrupciones y disrupciones visuales de distinto tipo. Progresivamente, la imagen representativa o de ínfulas miméticas se ve atravesada por distintos signos que no son reducibles a su valor comunicativo: alfabetos imaginados, dibujos, jeroglíficos o metagrafías se presentan en el marco de la banda de imagen como un error azaroso. Finalmente llega el "cincelado", la violencia explícita que desagarra el fotograma para mostrar, tras la ficción naturalista, la materialidad del medio que posibilita, en última instancia, la representación (Figs. 6 y 7). En esta etapa cincelante, hipotéticamente inaugurada por este filme, el cine hace explícitos los poderes poéticos de la destrucción como vía para la creación de formas inéditas.



Figs. 6 y 7. Fotogramas de *Traité de bave et d'éternité* (1951), de Isidore Isou.

Es a través de estos mecanismos e irrupciones cuando se hace explícito aquello que Lyotard denominó como figural. El cine cincelado de Isou traza, en este acto, un movimiento claro: serán las disrupciones del papel fílmico, su textura molecular y el tejido de un filme dispuesto a su autoaniquilación, los elementos que se integren con lo representado. La figura irrumpe como torsión sobre la planitud de la superficie, poniendo en peligro la mímesis figurativa captada por el cinematógrafo. Así, lo figural emerge como error que crea y que destruye, aunque sin transitar definitivamente hacia ese *otro espacio* de lo puramente informe (Lyotard, 2017: 271-279). Como ocurrirá posteriormente con Godard, Resnais o Rivette, pero también con los escritores del *nouveau roman* o los pintores de la *figuration narrative*, Isou no apunta al afuera del discurso, sino a su desestabilización y a su ampliación, a la liberación de aquellos códigos que limitan una creación que nunca deja de ser para él artística[10].

El trabajo sobre el límite mismo de lo informe ya había sido explorado por Picabia en *La Sainte Virge* (1920), precedente indudable de la *figure-forme* que Lyotard atribuye a los *drippings* de Jackson Pollock. Mientras tanto, el gesto ya había sido retomado explícitamente por Cocteau, tanto para su filme *Le Sang d'un Poète* (1932) como para el afiche principal del *Festival du Filme Maudit,* que el mismo presidió (1949) y que tanta importancia tiene en la consolidación de ciertas tendencias en el filme de vanguardia francés[11]. En todos estos casos, la mancha se expresa como error, como un desarreglo que cuestiona la figuración misma como valor de significación. Manchar es hacer surgir lo asignificante desde la propia imagen, esquivando los códigos de significado y de valor que rigieron la semiótica estructuralista durante gran parte del siglo XX. Como advirtió Benjamin, y como parece retomar la metáfora isouniana que vincula el celuloide como material propio del cine y los organismos vivos: "El signo está estampado, mientras que la mancha sobresale. Esto indica que la esfera de la mancha es la esfera de un medio […] La mancha aparece sobre todo en lo vivo" (Benjamin, 2009: 203). La mención explícita y el acercamiento voluntario a otros destructores de signos —Cézanne, Picasso— implica una promesa de subversión, pero siempre dentro de los límites de lo concebido habitualmente como artístico.

[10] Algunos aspectos del cine de Isou que riman con las experimentaciones de los directores mencionados son, por ejemplo: la asincronía imagen-sonido de Godard (*À bout de souffle,* 1960), la ruptura de la continuidad narrativa de Resnais (*Hiroshima, mon amour*, 1959; *L'année dernière à Marienbad,* 1961; *Muriel ou le temps d'un retour,* 1963) y la importancia del paseo y de la deriva de Rivette (Paris nous appartient, 1961).

[11] Este festival, dedicado al cine de vanguardia, es fundamental para la posterior reivindicación del *auteur* cinematográfico en Francia por parte de *Cahiers du Cinéma*. Érik Bullot sugiere que Hans Ritcher, al distinguir entre la tendencia abstracta —los hermanos Whitney, Francis Lee— y la tendencia surrealista todavía en boga —Deren, Harrington, Broughton, Stauffacher— en el seno de la programación del festival, inscribe el cine de vanguardia en el plano discursivo de la historiografía artística (Bullot, 2020:94). Teniendo en cuenta los ambientes frecuentados por Isou y la influencia prematura de Cocteau, no es descabellado pensar que las ínfulas de Isou por relatarse como parte de una cierta historia y reivindicar sus cualidades como *auteur* estén animadas por los discursos generados en el *Festival du Filme Maudit.*

5.3. La opacación a través de la letra y la torsión de la banda de sonido

Más allá de la cuestión óptica o visual, la banda de sonido juega un papel fundamental para el montaje discrepante y para el letrismo, pues no olvidemos que estos artistas eran, ante todo, poetas. Así, la poesía letrista está presente en la banda de sonido de principio a fin, principalmente a través de recursos como el uso de las onomatopeyas o la glosolalia, un método a través del cual los letristas componen poemas con sonidos arbitrarios e ininteligibles con la intención de abandonar la codificación de un significado por parte de la unidad mínima de sentido: el fonema. Como las sílabas formalizadas no son subsumibles en un sistema de legibilidad previo, los sonidos no se agrupan significativamente, sino que devienen ruidismo asignificante.

La disrupción formal que genera la glosolalia en la banda de sonido produce un juego idéntico al cincelado, al rayado o a la corrosión material de las imágenes de la película. Si el cincelado de la imagen impide la diligencia técnica de la representación, la glosolalia interrumpe la concatenación significante de las palabras y las frases. Siguiendo a Hjemslev (1984), podríamos afirmar que gracias a este recurso el Plano de Expresión se desliga del Plano de Contenido, imponiéndose lo propiamente fonético sobre la codificación propia del sistema semiótico que es nuestro lenguaje[12].

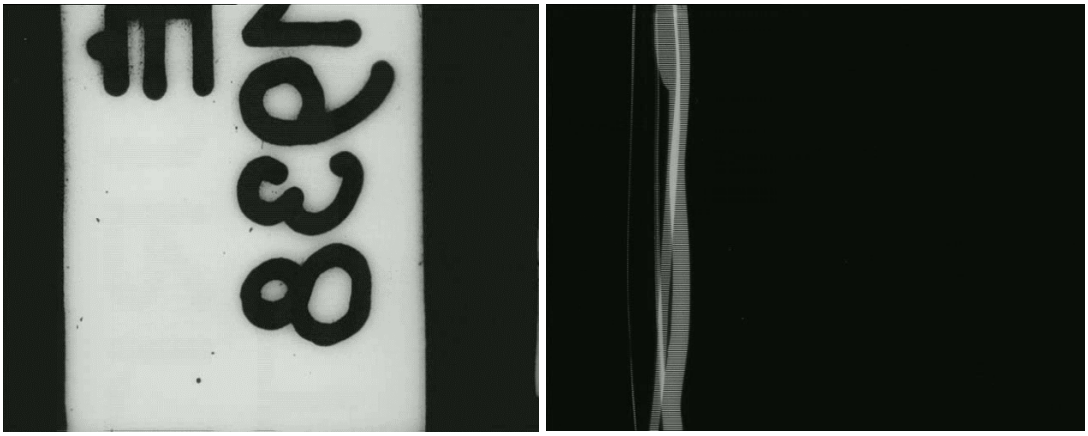
La reflexión de Isou sobre la conexión estética y política de las imágenes y los sonidos es recuperada por Godard en *Le Gai Savoir* (1968): "[…] le son est le délégué sindical de l'œil […] Il faut que l'œil écoute avant regarder". Por supuesto, antes de Godard, esto ya lo había dicho Claudel: "L'*œil* écoute" (1941: 50-51). Curiosamente, esta también era la idea que inauguraba el *Discours, figure* de Lyotard, quien no tuvo reparo alguno en citar directamente las palabras ya mentadas de Claudel (Lyotard, 2017: 9-15). En los tres casos, como ocurre también en la obra de Isou, la intuición en la misma: despeguemos y despleguemos la imagen y el sonido, dejemos que el ojo escuche.

El culmen de la destrucción como creación se consolida en este último capítulo, donde la poética azarosa triunfa sobre el código cerebral o la semiología específica del cine narrativo. El cuerpo abombado y panzudo del filme —como sugiere Isou al inicio— no es ya un organismo, sino un "corps sans organes sous l'organisme, présence des organes transitoires sous la représentation organique" (Deleuze, 2002: 52). La última parte de la película revela lo que se venía prefigurando hasta entonces: "Nous nous apercevons peu à peu que le CsO n'est nullement le contraire des organes. Ses ennemis ne sont pas les organes. L'ennemi, c'est l'organisme. Le CsO s'oppose, non pas aux organes, mais à cette organisation des organes qu'on appelle organisme" (Deleuze y Guattari, 1980: 196). La metáfora orgánica de *Traité de bave et d'éternité* no apela a la organización sistemática de un organismo, sino al desorden libidinal y múltiple que asemeja las imágenes y los

[12] Lyotard (1973: 248-271) llegó a aplicar la cuestión de lo figural a la música, y concretamente a la *Sequenza III* de Luciano Berio. Remitimos a sus análisis para continuar la reflexión sobre esto que aquí solo hemos tenido espacio para esbozar: el *analogon* posible entre la irrupción del ruido como desestabilizador de la narratividad musical y la emergencia plástica de la figura a través de la mancha.

sonidos con lo que Deleuze y Guattari —siguiendo a Artaud— denominaron "cuerpo sin órganos".

Precisamente es esta es la implicación fundamental del filme de Isou en relación a la tradición del cine de vanguardia o el cine experimental: emancipar las calidades materiales, objetuales o físicas del cine de la representación como código. Como sugiere Brenez (2021: 31-32), Isou desplaza el interés de la representación cinematográfica al cine como objeto mismo. *Traité de bave et d'éternité* desvela que la condición de posibilidad del cine es su materialidad, la materialidad del celuloide u otras materialidades contemporáneas, componentes icónicos que solo se presentan como tangibles en el momento en el que pueden ser profanados (Figs. 8 y 9). Al fin y al cabo, el blanco de una hoja de papel solo puede pasar de entenderse como vacío a comprenderse como color cuando hay una transgresión que lo opaca, cuando el valor de cada palabra se ve interrumpido y los espacios ganan una materialidad propia (Lyotard, 2017: 211-238).



Figs. 8 y 9. Fotogramas de *Traité de bave et d'éternité* (1951), de Isidore Isou.

"On dit que le cinéma est un art moderne; mais le cinéma n'a créé jusqu'à présent que ses œuvres primitives ou classiques. Le modernisme du cinéma commence dorénavant ! Avec ce film peut-être" (Isou, 1964: 73), reza Daniel en la película. Solo la destrucción del celuloide —iniciada por Isou y los letristas— nos ha permitido ir comprendiendo las posibilidades creativas de la materialidad de los distintos elementos cinematográficos. La superación de lo ámplico en favor de lo cincelante llegará con la atomización de cada fotograma en su especificidad material, con la ruptura de los códigos ilusionistas del cine narrativo, con el uso de la destrucción como parte del proceso creativo. En esta última parte, las opacaciones siguen dos senderos diferenciados pero interrelacionados: por una parte, la banda de sonido se ve decodificada a partir de la introducción de ruidos; por la otra, la imagen se desestabiliza a través de la representación plástica de aquella unidad mínima que, hasta el momento, solo había sido ruido: la letra.

© UNED. Revista *Signa* 33 (2024), pp. 411-430
DOI: *https://doi.org/10.5944/signa.vol33.2024.36646*
ISSN digital: 2254-9307. Papel: 1133-3634. CD-ROM: 2951-8687

6. CONCLUSIONES

Traité de bave et d'éternité anuncia explícita y proféticamente el advenimiento de una siempre incumplida era letrista del cine. No obstante, pese al tono *avant la lettre*, Isou nunca pretendió *matar* al cine, sino compararse genialmente con otros *auteurs* como Griffith o Eisenstein, estableciendo en los mismos créditos de la película una genealogía directa que vincula su figura con la de estos; algo que ya hiciera en poesía al equipararse a Mallarmé, Valéry o Tzara. Su crítica al cine narrativo y representativo siempre se hace desde la narración y desde la representación, condición que probablemente fuese de ayuda de cara a su exitosa recepción y difusión inicial en Francia. Es precisamente en este punto donde el filme de Isou se distingue de otros trabajos inmediatamente posteriores dentro del letrismo como *L'Anticoncept*, de Wolman, o *Hurlements en faveur de Sade*, de Debord. Es precisamente este disenso estético uno de los principales motivos de la ruptura inicial del grupo, cuando Debord decide fundar junto a Wolman y otros la escisión *Internationale lettriste*, grupo que acabaría cultivando las condiciones de posibilidad de la celebérrima *Internationale situationniste*.

Como hemos puesto de manifiesto en este texto, la obra de Isidore Isou continúa ofreciendo nutritivos ejes de análisis. *Traité de bave et d'éternité* no solo preludia algunos aspectos de las prácticas artísticas y cinematográficas posteriores, sino que sirve como bisagra y evidencia la correspondencia entre dos momentos históricos y dos disciplinas y tradiciones que suelen ser concebidas por el discurso historiográfico de modo independiente, como son la historia del cine y la historia de las artes plásticas. A esta amalgama habríamos de sumar la historia de la literatura o, más concretamente, el devenir de la poesía moderna. *Traité de bave et d'éternité* y el cine letrista en general surgen, precisamente, de la crítica de las formas poéticas, y aparecen auspiciados, en un primer momento, por un poeta: Isidore Isou. Como ya hemos reseñado, para llegar a las formas cinematográficas de *Traité de bave et d'éternité* Isou tuvo que pasar por cineastas como Eisenstein, pero también por poetas como Rimbaud y Mallarmé.

En estos términos, el filme de Isou explica perfectamente por qué *Discours, figure*, un libro relativo a la pintura, a la poesía e incluso a la música, ha tenido tanto éxito como herramienta para pensar ciertas expresiones y tendencias cinematográficas. Más concretamente, a un hilo expresivo y experimental que nuestras conclusiones hilvanan directamente con los hallazgos de *Traité de bave et d'éternité*: la indagación en la opacidad de los sonidos y las imágenes; la relación cinematográfica entre el discurso y la figura; el descubrimiento desde la propia imagen de la naturaleza física de una materialidad fílmica que posibilita, en última instancia, cualquier tipo de representación, experiencia o lenguaje. *Traité de bave et d'éternité* abre el espacio cinematográfico a estas experimentaciones, *Discours, figure* nos da las herramientas conceptuales para analizarlas.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ASÍN, M. (2019). "Guy Debord contra el cine. Cronología". En *Contra el cine*, G. Debord, 21-35. Buenos Aires: Caja Negra.

BENJAMIN, W. (2009). *Obra completa*, II, 2. Madrid: Abada.

BRENEZ, N. (1998). *De la figure en général et du corps en particulier. L'invention figurative au cinéma.* Paris: DeBoeck Université.

____ (2020). *Nous sommes d'accord avec tout ce qui a lutté encore depuis le début du monde. Introduction au cinéma lettriste*. Dijon: Les Presses du Réel.

____ (2021). *Cine de vanguardia. Instrucciones de uso*. Barcelona: LaFuga.

BURCH, N. (1969). *Praxis du cinéma*. Paris: Gallimard.

CABAÑAS, K. M. (2014). *Off-Screen Cinema. Isidore Isou and the Lettrist Avant-Garde*. Chicago: University of Chicago Press.

CLAUDEL, P. (1941). *Art poétique*. Paris: Mercure de France.

DANTO, A C. (1998). *After the End of Art: Contemporary Art and the Pale of History*. Princeton: Princeton University Press.

DEBORD, G. (2006). *Œuvres*. Paris: Gallimard.

DELEUZE, G. (1983). *L'image-mouvement. Cinéma 1*. Paris: Minuit.

____ (1985). *L'image-temps. Cinéma 2*. Paris: Minuit.

____ (2002). *Francis Bacon. Logique de la sensation*. Paris: Seuil.

____ (2008). *Pintura: el concepto de diagrama.* Buenos Aires: Cactus.

DELEUZE, G. ET GUATTARI, F. (1980). *Mille plateaux. Capitalisme et schizophrénie.* Paris: Minuit.

DEVAUX, F. (1992). *Le cinema lettriste*. Paris. Paris Experimental.

DURAFOUR, J-M. (2009). *Jean-François Lyotard: questions au cinéma.* Paris: PUF.

EIZYKMAN, C. (1975). *La jouissance-cinéma*. Paris: UGE.

EIZYKMAN, C. ET FIHMAN, G. (2000). " L'œil de Lyotard, de l'acinéma au postmoderne ". En *À partir de Jean-François Lyotard*, C. Amey et J.-P. Olive, 119-147. Paris: L'Harmattan.

GOMBRICH, E. (1983). *Symbolic Images: Studies in the Art of the Renaissance II*. Oxford: Phaidon.

GUBERN, R. (2014). *Historia del cine*. Madrid: Anagrama.

GUILBAUT, S. (1983). *How New York Stole the Idea of Modern Art: Abstract Expressionism, Freedom, and the Cold War.* Chicago: University of Chicago Press.

HJELMSLEV, L. (1984). *Prolegómenos a una teoría del lenguaje*. Madrid: Gredos.

ISOU, I. (1947). *Introduction à une nouvelle poésie et à une nouvelle musique*. Paris: Gallimard.

____ (1964). *Œuvres de spectacle : Traité de bave et d'éternité, La marche des jongleurs, Apologie d'Isidore Isou*. Paris: Gallimard.

____ (1952). "Esthétique du Cinéma". En *Ion. Centre de Creation no. 1*, M.-G. Guillaumin (dir.), 7-154. Paris : n. p.

____ (2000). *Contre l'Internationale Situationniste*. Paris: Gallimard.

JONES, G. & WOODWARD, A. (2017). *Acinemas. Lyotard's Philosophy of Film*. Edimburgh: Edinburgh University Press.

LETAILLIEUR, F. (2011). "Letrismos Situacionistas 1946-1968". *Carta. Revista de Pensamiento y Debate del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía* 2, 60-63.

LYOTARD, J-F. (2020). *The Interviews and Debates*, K. Bamford (ed.). London: Bloomsbury.

____ (2017). *Discours, figure*. Paris: Klincksieck.

____ (2000). *Misère de la philosophie.* Paris: Galilée.

____ (1994). *Des dispositifs pulsionnels*. Paris: Galilée.

____ (1973). *Dérive à partir de Marx et Freud*. Paris: UGE.

MITRY, J. (1974). *Le Cinéma expérimental. Histoire et perspectives*. Paris: Seghers.

NOGUEZ, D. (1977). *Le Cinéma, autrement.* Paris: Union Générale d'Editions.

____ (1979). *Éloge du cinéma expérimental*. Paris: Centre Georges Pompidou.

____ (1982). *Trente ans de cinéma expérimental en France (1950-1980)*. Paris: A.R.C.E.F.

OÑATE, T. (2007). "Entrevista con Jean-François Lyotard (París, 13/12/1986)". En *A Parte Rei. Revista de Filosofía* 49, 1-10. Disponible en línea: *https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4067362* [11/09/2023].

PANOFSKY, E. (1982). *Meaning in the Visual Arts*. Chicago: University of Chicago Press.

SAUSSURE, F. (1995). *Cours de linguistique générale*. Paris: Éditions Payot & Rivages.

TYLER, P. (1969). *Underground Film: A Critical History*. New York: Grove Press.

VANCHERI, L. (2011). *Les pensées figurales de l'image*. Paris: Armand Colin.

This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International (CC BY-NC-ND).

Los firmantes del artículo se responsabilizan de las licencias de uso de las imágenes incluidas.

Fecha de recepción: 18/01/2023
Fecha de aceptación: 12/09/2023