

CINE LETRISTA: UNA APROXIMACIÓN

Adriana Melchor Betancourt

Cuenta Joseph Brodsky que durante el periodo de posguerra en su natal Leningrado el mayor botín de guerra eran las películas. La sala de cine se oscurecía mientras se mostraba la siguiente leyenda: ESTA PELÍCULA FUE CAPTURADA COMO TROFEO MILITAR EN EL CURSO DE LA GRAN GUERRA DE NUESTRA PATRIA.¹

Los periodos inmediatos al final de grandes conflictos bélicos se caracterizan por un reacomodo geopolítico, reconstrucciones de infraestructura, redefiniciones culturales, ideológicas y sociales e inestabilidad. Históricamente—y sólo porque hay mucha más literatura escrita sobre ellas—podemos rastrear las consecuencias y transformaciones originadas después de la Primera y Segunda Guerra Mundial. Así también se inscriben estrategias sigilosas de invasión o reconquistas culturales escondidas en una supuesta circulación libre de contenidos.

No es casualidad, por ejemplo, que para la Segunda Guerra Mundial se advierta un interés importante en el jazz, género musical de origen afroamericano de exportación estadounidense que se infiltró en los hogares no occidentales durante la Guerra Fría, como relata Brodsky en su ensayo. Otro caso fue el cine, que mediante la distribución de títulos de producción hollywoodense, permeó el gusto y el imaginario hacia uno norteamericano. De igual manera, a partir de la década de los cincuenta se advierte un incremento significativo en la producción fílmica, que no sólo significó un auge económico para ciertos países, si no que implicó un cambio cultural importante en el modo de concebir las imágenes y el lenguaje cinematográfico. No es menor pensar que movimientos como la Nouvelle Vague (1960) en Francia o el Neorrealismo italiano (1945) surgieran durante este período.

Las prácticas artísticas no escapan a este reacomodo. Ciertos debates o preguntas se retoman desde otros puntos de vista, localidades o circunstancias, en una suerte de corte de caja que permite regresar al campo de la experimentación, para tratar de subvertir nuevamente el mundo que les ha tocado vivir. Así sucedió, por ejemplo, en las relaciones entre imagen-texto e imagen-sonido. Particularmente el movimiento letrista en el cine indagó sobre estos soportes de inscripción de una manera que reverberaría hasta nuestros días. Exploraciones en la poesía, en el performance, en la música, video, el cinema expandido, el cine ensayo, el VJing, e incluso en la curaduría, beberían de estas aproximaciones a lo cinematográfico desde el sonido, el habla, la destrucción del lenguaje y la imagen.

1. Joseph Brodsky, *Botín de guerra*, en *Del dolor y la razón* (España: Siruela, 2015), 17.

DESMATERIALIZAR EL CINE

Actualmente existe una literatura que revisa las contribuciones del cine letrista. Quizás sea porque algunas reflexiones actuales acerca del cine continúan indagando acerca de los componentes del fenómeno cinematográfico: ¿imagen-movimiento, imagen-tiempo, imagen y sonido, pantalla? Al margen de Jean-Luc Godard, Marguerite Duras, Chris Marker, Alain Resnais, entre otros exponentes destacados del cine experimental o vanguardista, el movimiento letrista arremetió agresivamente contra las nociones tradicionales de la cinematografía y ofreció una producción mucho más radical. Para Isidore Isou, el miembro más representativo del movimiento, en la década de los cincuenta el cine había muerto.

En 1951, en el Festival de Cannes, Isidore Isou presentó su película *Traité de bave et d'éternité* [Tratado de bava y eternidad]. A su estreno le siguieron otras piezas como *L'Anticoncept* [El anticoncepto] de Gil J. Wolman, *Hurlements en faveur de Sade* [Aullidos a favor de Sade] de Guy-Ernest Debiod, *Tambours du jugement premier* [Tambores del juicio primario] de François Dufrêne y *Le film est déjà comencé?* [¿La película ya comenzó?] de Maurice Lemaître. El movimiento letrista buscaba una renovación en las artes y en la vida, particularmente en el cine pretendía subvertir las nociones preconcebidas del aparato cinematográfico y con ellas una revisión hacia las otras disciplinas como la pintura, la literatura o la música. No obstante, las concepciones sobre sonido e imagen fueron los aspectos que reiteradamente se trabajaron críticamente. Para el presente texto revisaré cuáles fueron las propuestas sobre escritura, lenguaje y sonido a partir de la deconstrucción del aparato cinematográfico.

The Dickson Experimental Sound Film (1894) es la primera película que logra en 17 segundos sincronizar sonido e imagen para su proyección.² Mientras que *The Jazz Singer* de 1927 es la primera muestra del cine sonoro presentado en salas comerciales. La relación singular entre estos dos fenómenos desencadenaría debates acalorados y exploraciones artísticas interesantes. Por ejemplo, llevó a Antonin Artaud en la década de los treinta a reflexionar sobre “la deconstrucción acústica de la voz y en la liberación del sonido de la tiranía del habla”.³ De esta manera experimentaría sobre el lenguaje y las posibilidades del sonido tanto en el cine como en el teatro, así como en el uso del silencio como estrategia para deconstruir el habla.⁴

2. Patrick Loughney, *Domitor Witnesses the First Complete Public Presentation of the 'Dickson Experimental Sound Film' in the 20th Century*, *Film History* 11, no. 4 (1999): 28. <http://www.jstor.org/stable/3815238>

3. Denis Hollier, *The Death of Paper, Part Two: Artaud's Sound System*. October 80 (1997): 28. doi:10.2307/778806.

4. Hollier, *The Death of Paper*, 29.

En contraste, para Isou el énfasis se encontraba en la exploración sonora como fenómeno que predomina sobre la imagen, experimentando con el habla y su potencial performático. Al respecto, Nicole Brenez advierte al menos tres aportaciones del cine letrista: el sincinéma, el cine infinitesimal y el cine cincelado. La primera trata sobre cuestionar y eliminar el uso de la pantalla como superficie o soporte de la obra cinematográfica: “(...) la película puede proyectarse de manera intermitente, mostrarse (en su lata) sin ser proyectada, articulada a cualquier otra disciplina o acción.”⁵ Por su parte, la segunda refiere a las posibilidades infinitas que ofrece cada una de las partículas del dispositivo cinematográfico y las relaciones que se puedan entablar con el espectador o el acontecimiento mismo. A raíz de esto, el movimiento letrista desarrolló una propuesta que buscó crear “películas” alejadas de una simple proyección de imágenes-movimiento.⁶ Es significativo pues pone en primer plano al espectador como una suerte de co-creador. Mientras que en la tercera, deja de lado a la cinta como mero soporte de inscripción y lo transforma en objeto y sujeto de representación.⁷ Así, los letristas exploraron las posibilidades de lo auditivo en el cine para cuestionar el fenómeno de la sincronización y subordinación del habla al acto visual. Según la especialista Kaira M. Cabañas, buscaban moverse del espacio de la representación al evento mismo,⁸ quizás también como parte de la práctica de la lectura en voz alta en los circuitos literarios.

Cabe destacar que la iniciativa Letrista comenzó en 1946 como un movimiento en poesía, fundado por Isou y Gabriel Pomerand. Este dato no es menor cuando se intenta entender los grafismos proyectados, la exploración de la voz y la partitura como escritura visual. En varias de las piezas fílmicas del letrismo como en *Traité de bave et d'éternité* se muestran imágenes intervenidas por trazos e incluso fondos negros en donde se advierte un dibujo-escritura en movimiento que privilegia la grafía anulando la fotografía o el fotograma. Creando una hipergrafía que se construye a partir del *montage discrèpant* (montaje discrepante) que no busca contar una historia lineal, coherente y metafórica, sino subvertir el tratamiento tradicional de las imágenes. Asimismo, se construye la pieza a partir de materiales referenciales que provienen de archivos de imágenes descontextualizadas, profetizando la apropiación como estrategia creativa.

5. Nicole Brenez, A. *El Sincinéma*, en *Estamos de acuerdo con todo lo que lucha y sigue luchando desde el principio del mundo* (Ciudad de México: Mangos de Hacha, IFAL, 2019), 18.

6. Brenez, A. *El Sincinéma*, 20.

7. Brenez, C. *El cine cincelado*, 21.

8. Kaira M. Cabañas, *Introduction*, en *Off-Screen Cinema. Isidore Isou and The Lettrist Avant-Garde* (Chicago y Londres: University of Chicago Press: 2014), 3.

Para entender el trabajo poético del cine letrista, Brenez explica que a diferencia del Dada, que buscaba reducir el poema a una unidad fonética más pequeña, los letristas exploraron la entonación de la voz desde el cuerpo: gemidos, chasquidos con la lengua, seseos y demás. Con el tiempo crearon un sistema de notación mismo que incorporó grafismos, símbolos fonéticos internacionales que llevaron hacia otro estado la exploración del fonema.⁹ Estos ejercicios eran integrados no sólo en los eventos de lecturas en voz alta, sino como parte de la discrepancia sonora en el filme, de esto da cuenta *Tratado de bava y eternidad*, en donde en algún momento de la anti-narración del personaje se entremezclan sonidos de poemas letristas.

El cine letrista trató de crear eventos para una exploración vocal y sonora del lenguaje que cuestionara la primacía de la imagen en movimiento, fenómeno que ya desde principios del siglo XX consumía a sus espectadores. Los letristas enmarcados por la experiencia social de la proyección en una sala de cine, exploraron las posibilidades del cine como una acción cultural y social. Pensaron no en un espectador pasivo que mira sentado, sino en crear un espectador participativo, así como un creador que interactúa con sus imágenes, con el objetivo de crear obras integrales, sistemas de participación y co-creación alrededor de la reflexión del dispositivo cinematográfico. Gestos que luego se retomaron en prácticas artísticas como el video performance, el cine expandido o el arte participativo.

Por tanto, la sala de cine era parte de toda una propuesta radical que buscaba explorar las unidades mínimas de lo que constituía un evento audiovisual. En la experiencia narrada por Brodsky se advierte esa experiencia cinematográfica como evento social. Lo primero que ilumina el cuarto oscuro es un texto o una suerte de voz silenciada que da cuenta de una historia paralela a la película. Esa otra materialidad que hemos presenciado una y otra vez tanto en subtítulos como en el diálogo de los personajes, es la radicalidad del cine letrista. Había que desincronizarla para que pudiéramos advertirla. Así que, mientras algunas infancias crecieron con la figura de Tarzán en Nueva York, Isou escandalizaba Cannes.

9. Cabañas, *Introduction*, 10.